This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

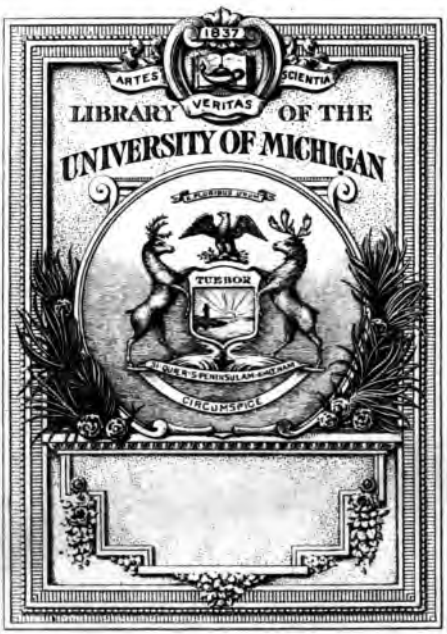
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

838
L950
H586

B 969,584

Hess- Otto Ludwig und Schiller...


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

Otto Ludwig und Schiller.

Versuch eines Ausgleiches zwischen Fabel- und Charakter-Drama.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen philosophischen Fakultät

der Königlichen Universität zu Münster

vorgelegt

von

Joseph Heß

aus Cöln a. Rhein.

Cöln.
Buchdruckerei von Th. Quos.
1902.

Dekan: Geh. Regierungsrat Prof. Dr. **Lehmann.**

Referent: Geh. Regierungsrat Prof. Dr. **Storck.**

837
L 150
11386

Meinen Freunden

Heinz Heese und Georg Schreiber

zur Erinnerung an zwei glückliche Semester

in Seelenverwandtschaft

zugeeignet.

Lebenslauf.

Ich, Joseph Heß, bin am 13. Mai 1878 zu Cöln a. Rh. geboren als Sohn des verstorbenen Kaufmannes Carl Friedrich Heß und seiner Gemahlin Mathilde geb. Siebourg. Mein Bekenntnis ist das katholische. Meine Gymnasialstudien erledigte ich am Marzellengymnasium meiner Vaterstadt, wurde Ostern 1898 in Bonn und Ostern 1899 in Münster bei der philosophischen Facultät immatrikuliert. Im Januar 1902 bestand ich das philologische Staatsexamen und am 10. November das Rigorosum.

Ich danke an dieser Stelle allen meinen verehrten Lehrern für jedes mir bewiesene Wohlwollen. Tiefe Verehrung schulde ich namentlich Herrn Geheimrat Prof. Dr. Wilhelm Storck, dem feinsinnigen Ästhetiker, an dessen litterarischem Urteil ich das meine schulen durfte. Litterarhistorik treiben lehrte mich Herr Prof. Dr. Schwering, dem ich aus diesem Grunde, sowie für den mir s. Z. gewährten persönlichen Verkehr meinen besondern Dank ausspreche.

144699

Otto Ludwig und Schiller.

Versuch eines Ausgleiches zwischen Fabel- und Charakterdrama.

Inhalt.

Seite

Vorwort 1

Einleitung 3

Erster Abschnitt: **Darlegung des Verhältnisses Ludwigs zu Schiller.**

Kapitel 1: Kurzer Überblick über die historische Entwicklung der Begriffe Fabel- und Charakterdrama . . . 9

Kapitel 2: Ludwigs Theorie vom Charakterdrama.

§ 1: Vorbemerkung 12

§ 2: Darlegung der Theorie nach den Shakespeare-Studien 13

§ 3: Zusammenfassung der Theorie und der von Ludwig aus derselben gezogenen Consequenzen 19

Zweiter Abschnitt: **Kritik der Stellung Ludwigs zu Schiller.**

Kapitel 1: Ludwigs Theorie geprüft an praktischen Beispielen aus der dramatischen Litteratur.

§ 1: Vorbemerkung 21

§ 2: Einzelne Schillersche Dramen in ihrer Gegenüberstellung zu Dramen Shakespeares.

1. Wallenstein 22

2. Maria Stuart 30

§ 3: Kritik des Ludwigschen Trauerspiels „Die Makkabäer" auf Grund seiner Theorie vom Charakterdrama 34

Seite

Kapitel 2: Kritik der Begriffe „Fabel-" und „Charakterdrama" unter Zugrundelegung der Ludwigschen Theorie 39

§ 1: Charakterdrama. Ist Ibsen ein Charakterdramatiker nach der Auffassung Ludwigs? 40

§ 2: Fabeldrama 50

§ 3: Aristoteles und das Charakterdrama 56

§ 4: Fabel und Charakter im Drama. Versuch eines Ausgleiches zwischen den streitigen Theorien . . 67

§ 5: Übersicht 75

Schluß: **Über die Bedeutung des Streites zwischen Fabel- und Charakterdrama** 76

Vorwort.

Schon längere Zeit hatte ich mich mit dem Studium von Otto Ludwigs Dramaturgie in Aphorismen, bekannt unter dem Namen Shakespeare-Studien, beschäftigt; in meiner Absicht, nach besten Kräften mitzuwirken an der so notwendigen Scheidung von Gut und Bös in Ludwigs Theorie wurde ich wesentlich bestärkt durch einen aktuellen Aufsatz Rich. M. Meyers,[1]) in welchem der Berliner Litterarhistoriker wieder einmal nachdrücklich auf das Bedürfnis einer Kritik der Shakespeare-Studien hinwies. Er meint allerdings, „eine eingehende Kritik von Ludwigs Auffassung der Shakespeareschen Technik und Poetik wäre nur im Rahmen einer allgemeinen Darstellung des deutschen Shakespearestudiums zu geben." Solch ein ziemlich umfassendes Werk wäre allerdings eine „höchst dankbare Aufgabe." Für Ludwig sind die Vorarbeiten hierzu aber noch sehr dürftig, sodaß eine monographische Abhandlung über dessen Shakespeare-Studien wohl die näherliegende Aufgabe sein dürfte. Und selbst diese möchte für den Zweck der vorliegenden Arbeit noch zu umfassend sein, weshalb ich mich vorläufig auf die kritische Darlegung einer Einzelpartie der Shakespeare-Studien beschränken muß, die sich allerdings wie ein hohes Eiland

[1]) Rich. M. Meyer, Otto Ludwigs Shakespeare-Studien im Jahrb. d. deutsch. Shakesp.-Gesellsch. XXXVII pg. 59—85.

aus dem Gedankenmeer heraushebt: Ich meine die Ludwig-Schiller-Frage. Eben dieser Frage kommt eine ganz besondere Beachtung zu; die Resultate zu denen Ludwig bei seiner Schillerkritik gelangt, sind gleichsam für ihn die Operationsbasis zu dem großen Feldzuge gegen das Fabeldrama. Somit wird diese Arbeit zunächst eine Kritik der Ludwigschen Theorie vom Charakterdrama bedeuten; und da die Shakespeare-Studien noch immer mehr oder weniger den Rückhalt für diese Theorie bilden, so werden wir den Versuch machen, gleichzeitig ein allgemeines Urteil über den Wert der beiden entgegengesetzten Theorieen vom Fabel- und Charakterdrama zu fällen auf Grund unserer besondern Beurteilung Ludwigs.

Daß wir in der Einleitung zunächst ein großzügiges Bild von Ludwig, dem Dichter und Dramaturgen, geben, das begründen wir damit, daß wir einen häufig wiederholten Hinweis auf den Zeitgenossen Hebbels vorläufig noch für sehr angebracht halten. Das dankenswerte Unternehmen des Münchener „Kunstwart", der „Litterarische Ratgeber", schreibt zwar für das Jahr 1902: „Zustände, wie, daß ganz Deutschland Ibsen verschlingt und Hebbel und Ludwig kaum dem Namen nach kennt — und so war's etwa um 1880 — solche Zustände dürfen wir nicht wiederkehren lassen." Wir brauchen uns aber nicht zu verhehlen, daß es mit unserer Kenntnis von Otto Ludwig auch jetzt noch recht traurig bestellt ist. Es giebt in Deutschland nicht einmal ein Hebbelpublikum, geschweige denn eine Ludwiggemeinde.

Einleitung.

Der 1813 geborene Thüringer Otto Ludwig gehört zu den hervorragendsten Vertretern jener Gruppe von dramatischen Dichtern des nachklassischen Zeitalters, die sich selbst die Realisten nannten. Als ein Zeitgenosse Hebbels verfolgte er gleich diesem ein dramatisches Ideal, welches vor ihnen besonders Kleist und Grabbe zu dem ihrigen gemacht hatten.

Die Richtung dieser Realisten gründete sich auf eine poetische Kunstanschauung, die dem besonders von Schiller gepflegten Idealismus im Drama ein Ende machen sollte: Der Geist des dramatischen Dichters soll sich keine „beste" Welt konstruieren, sondern das Leben nehmen, wie es ist; die — allerdings nötige — poetische Verklärung überschreitet nach ihrer Ansicht ihre Grenzen, wenn sie Verhältnisse und Charaktere so erscheinen läßt, wie man sie im Leben nur höchst selten und in dieser Vollkommenheit vielleicht nie kennen lernt; der Zweck jedes guten Dramas, die Darstellung eines typischen Stückes Menschenleben, muß, so wollen sie es, in der dichterischen Wiedergabe von allgemein bekannten Charakterentwicklungen bestehen, nicht aber in dem Vergleiche mit Idealcharakteren.

Es sind das eben jene vielumstrittenen Gegensätze, in denen eine Einigung bis heute noch nicht erzielt ist, in denen eine Einigung wohl auch schlechterdings ausgeschlossen bleiben wird, da sie lediglich dem persönlichen Gefühl entspringen.

Schärfer wird das Wesen der Realisten charakterisiert durch ihre Stellungnahme zu der Frage, ob die Fabel oder der Charakter im Drama das Grundlegende sei: Sie entscheiden sich für das Charakterdrama.

Dies sind also die Voraussetzungen auch für Ludwig. Seine Stellung unter den Charakterdramatikern ist eine bedeutungsvolle, sowohl als Dramatikers, wie als Dramaturgen.

Was seine Dramen angeht, so hat er zwar im Verhältnis zu den vielen Entwürfen wenig vollendet.[1]) Dies erklärt sich aus jenem eigenartig scharf ausgeprägten Charakterzuge, der uns den Thüringer so außerordentlich interessant macht: Das ist die echte Aufrichtigkeit, die sich bei der kritischen Beobachtung seiner selbst zur drückenden Engherzigkeit steigerte. Selten finden wir bei einem schöpferischen Geiste solch eine herbe Selbstkritik,[2]), die uns ärgern muß, wenn wir sehen, wie der Dichter über lauter Reflexion und Theorie seinen Beruf vergißt; wie er durch „das Verranntsein in seine Prinzipien sich selbst ruiniert",[3]) wie er sich in seiner „Selbstschulmeisterei auf der fortwährenden Suche befindet nach

---

[1]) Ausgaben von Ludwigs Werken:
Von Moritz Heydrich, Leipzig 72.
„ Ad. Stern u. Erich Schmidt, Leipzig 91.
„ Ernst Brausewetter, Ausgew. W., Leipzig, Reclam.
„ Ad. Bartels, Leipzig (Hesse), 1900.

[2]) Über Ludwigs Charakter u. Schaffensart vgl.:
M. Heydrich, Einl. zu den Shakespeare-Studien.
A. Stern, O. Ludwig, Ein Dichterleben, Leipzig 91.
G. Freitag, Ges. W., Leipzig 97, XVI, 20—26.
H. v. Treitschke, Hist. u. pol. Aufs., Leipzig 71, I, 381 f.
Jul. Schmidt, Westermanns Monatshefte 35.
L. Geiger, „ „ 75.
Jul. Schmidt, Grenzboten 57, 4.
Hans Nord, „ 93, 4.
Rich. M. Meyer, a. a. O.
A. v. Berger, Studien u. Kritiken, Wien 96, S. 134—148.
H. Kühnlein, Otto Ludwigs Kampf gegen Schiller, Leipz. 1900.
A. Bartels, Grenzboten, 95, 3.
A. Bartels, Die Alten und die Jungen.

[3]) Gutzkow, Rückblick auf mein Leben, Berlin 75, S. 32.

dem Geheimmittel, dem Rezept und Lebenselixir, das doch einfach darin besteht, daß man unbefangen etwas macht, so gut man's kann, und es das nächste Mal besser macht, aber bei Leibe nicht besser, als man's kann"; [1]) wie „seine Shakespeare-Studien für seinen Geist zu einer Art von schleichender Schwindsucht werden, die schließlich die urwüchsige Kraft seines Geistes allmählich brechen." [2]) So konnte es nicht ausbleiben, daß wir uns heute mit manchem Fragmente begnügen müssen, dessen Ausbau dem Dichter bei fröhlicherem Wagemute nicht schwer gefallen sein würde, dessen Vollendung ihn zugleich seinen Absichten näher gebracht hätte.

Doch genügt das, was er uns hinterlassen hat, um ihn als geborenen Dramatiker erkennen zu lassen. Das, was am Erbförster und an den Makkabäern wirklich gut ist, gehört, wenn wir mit jener abgegriffenen Münze lohnen dürfen, zum Besten, was wir auf dramatischem Gebiete besitzen. Heute muß die kategorische Kritik, welche W. Menzel [3]) s. Z. an Ludwig übte, einem liebevollern Studium seiner Schöpfungen Platz machen. Das realistische Milieu im Erbförster ist von überzeugender Wahrheit, und die imposante, machtvolle Handlung der Makkabäer wirkt erschütternd, auch beim bloßen Lesen. Solchen Schöpfungen kann Schröers Urteil keinen Abbruch thun, wenn er sagt, daß sie sich „nicht als unwillkürliche Ausübung angeborener Gestaltungskraft offenbarten, sondern vielmehr vom Verstand ihren ersten Anstoß erhielten." [4])

Von einer eigenartig hervorragenden Bedeutung sind Ludwigs dramaturgische Studien, die eine Analyse Shakespeareſcher Kunst zum Zweck haben. Über manche der hier behandelten Punkte

---

[1]) Gottfr. Kellers Briefe, hrsgg. v. Baechtold, Berlin 97, S. 77.

[2]) H. Nord, a. a. O.

[3]) W. Menzel, Gesch. d. deutsch. Dichtung, 3, 75.

[4]) K. J. Schröer, die deutsche Dichtung des 19. Jahrh. in ihren bedeutenden Erscheinungen, Leipzig 75, S. 209 f.

spricht er sich auch in seinem reichen und interessanten Briefwechsel mit hervorragenden Männern seiner Zeit aus, besonders mit Eduard Devrient, Carl Gutzkow, Julian Schmidt, Berthold Auerbach und Emanuel Geibel.[1])

Die Bedeutung der Shakespeare-Studien — unter diesem Namen begreift man gewöhnlich die Gesamtheit der kritischen Schriften Ludwigs — ist als hervorragend durchaus anerkannt, und auch hier ist Schröers[2]) Urteil, daß sie nur ein Beleg für Ludwigs „Gewissenhaftigkeit" seien, längst überholt. Schon 1874 schreibt Scherer von diesem „nicht leicht zu genießenden Buch", daß die deutsche Litteratur „alle Ursache habe, auf dies Werk stolz zu sein."[3])

Doch mußten die Shakespeare-Studien ihrem Charakter entsprechend in manchen Punkten eine große Verschiedenheit in der Beurteilung hervorrufen je nach dem Standpunkte des Beurteilers. Hier findet nämlich die Theorie des Charakterdramas ihren denkbar schroffsten Ausdruck, und zwar im engern Rahmen einer prinzipiellen Schillerfeindschaft[4]) zu Gunsten einer maßlosen Shakespeareverehrung. Daß sich die Kritik besonders diesen scharfen Gegensatz als Richtschnur bei der Beurteilung nicht würde entgehen lassen, war selbstverständlich; denn wenn man auch der scharfsinnigen Analyse Shakespeares vollen Beifall zollen mußte, so betrat Ludwig doch hier mit äußerster Rücksichtslosigkeit ein Gebiet, wo er nicht unangefochten herrschen konnte, da sich zwei Parteien mit gleicher Stärke seinen Besitz streitig machten: „Leidenschaftliche Bewunderung auf der einen, nicht minder leidenschaftlicher Widerspruch und entrüsteter Protest auf der andern Seite",[5]) das waren die Merkmale dieser litterarischen Schlacht.

---

[1]) Wir zitieren nach der Ausg. v. Schmidt-Stern.
[2]) Schröer, a. a. O.
[3]) Scherer, Vortr. u. Aufs. zur Gesch. des geist. Lebens in Deutschl. u. Oesterr., Berlin 74, S. 389 ff.
[4]) Es ist nicht angängig, eine solche wegzuleugnen, wie Kühnlein thut.
[5]) A. Stern, Vorbericht zur Ausgabe, S. 3.

So ist Scherer zwar der Ansicht, daß „nicht alle harten Worte, die er (Ludwig) gegen Schiller gesprochen hat, ungerecht seien;“ die Schroffheit und Einseitigkeit in der Durchführung seiner Idee weist er indessen entschieden zurück; denn Ludwigs Tendenz gehört einer vergangen Zeit an und nicht der unsrigen, wo „der Respekt vor dem Allgemeinen, vor dem Gesetze und der öffentlichen Meinung größer ist als je;“ auch wird man Shakespeare „nicht als den ersten und letzten Glaubensartikel des Dramatikers so rückhaltslos hinstellen, wie es Ludwig thun zu müssen meinte.“ [1]) Deutlicher drückt sich Bulthaupt aus, wenn er sagt, daß Ludwig „der Schiller'sche Geist unverständlich und unverstanden geblieben ist.“ [2]) Ähnlich, nur noch schärfer, urteilt in der allerjüngsten Zeit Carl Weitbrecht: „Vom Wallenstein ab hört für Ludwig jedes Verständnis Schillers auf.“ [3])

So ertönen die Stimmen der Opposition. Ebenfalls im Jahre 1874 erschien ein Aufsatz von Jul. Schmidt, der in genau entgegengesetztem Sinne urteilt: „Mit wahrer Freude komme ich aber nun zu seinen Fundamentalsätzen, in denen ich mit dichterischer Kraft ausgesprochen finde, was, solange ich kritisch wirke, mein eigner Leitstern gewesen ist.“ [4]) A. Stern glaubt in gleichem Sinne eine Zeit prophezeien zu dürfen, wo „der Dichter, wie der künstlerische Denker Otto Ludwig auf ein reiferes Verständnis und eine klarere Gerechtigkeit auch bei Naturen rechnen darf, die zur Zeit der ersten Veröffentlichung der Shakespeare-Studie seine Polemik gegen Schiller, seinen unbedigten Enthusiasmus für Shakespeare mißzuverstehen vermochten,“ [5]) eine Ansicht, die wir zuerst ausgesprochen finden bei M. Heydrich, dem verdienstvollen Ordner und Herausgeber von Ludwigs Nachlaß.

---

[1]) Scherer, a a. O. 394.
[2]) H. Bulthaupt, Dramaturgie d. Schausp., 7. Aufl. Leipz. 98, 1, 307.
[3]) Carl Weitbrecht, Schiller u. die deutsche Gegenwart, Stuttgart 1901, S. 149.
[4]) Westerm. Monatsh. 35, 544 f.
[5]) A. Stern, a. a. O., S. 4.

Jul. Schmidt täuschte sich also sehr, wenn er annehmen zu dürfen glaubte, daß Ludwig endgültigen „Aufschluß über Fragen" gegeben habe, „an denen sich Philosophen und Ästhetiker lange herumgequält haben." [1]) Die Beurteilung Ludwigs ist durchaus noch nicht zu einem Abschluß gekommen, sonst müßte doch naturgemäß der Streit um die Frage, ob Fabel- oder Charakterdrama, bedingungslos zu Ludwigs Gunsten entschieden sein; das ist aber keineswegs der Fall. Und wenn Adolf Bartels so bestimmt versichert: „Haben wir Deutsche eine Tragödie, so ist es nicht die Schillers, sondern die Kleists, Hebbels und Ludwigs — darüber sollte nun kein Zweifel mehr sein," [2]) so wäre immerhin noch die Frage offen, ob Ludwig denn in seinen Dramen wirklich seine eigene Theorie befolgt.

Die große Opposition gegen Schiller und das Fabeldrama scheint sich also mit Vorliebe auf Ludwig als ihren Führer zu berufen, wobei man Ludwigs Resultate als Produkte anerkannten Scharfsinns und vorurteilsfreier Gewissenhaftigkeit für richtig hinzunehmen sich gewöhnt hat. Es liegt nun nichts näher, als eine Unterlassungssünde gut zu machen, nämlich Ludwig auf seinem eigenen analytischen Forschergange zu verfolgen, um die Berechtigung oder Nichtberechtigung seiner Stellung zu Schiller aus seinen eigenen Untersuchungen folgern zu können.

---

[1]) Westerm. Monatsh. 35, 544 f.
[2]) A. Bartels, Deutsche Dichtung der Gegenwart, S. 16 f.

Erster Abschnitt.

Darlegung des Verhältnisses Ludwigs zu Schiller.

Kapitel 1.

Kurzer Überblick über die historische Entwicklung der Begriffe Fabel- und Charakterdrama.

Bevor wir an Ludwigs Theorie herantreten, wird es zweckmäßig sein, einen kurzen Blick auf die historische Entwicklung der Begriffe „Fabel-“ und „Charakterdrama“ zu werfen. Ohne den Anspruch auf erschöpfende Darstellung zu machen, soll dieser Überblick nur dazu dienen, uns die beiden Richtungen in ihren hervorragendsten Vertretern und deren Werken zu kennzeichnen, um dadurch zugleich zu zeigen, auf welchen Voraussetzungen Ludwig aufgebaut hat.

Der Begriff des Charakterdramas ist noch ziemlich jung, jung wenigstens im Verhältnis zum sog. Fabeldrama, bei dessen Begriffsbestimmung wir noch immer dem alten Aristoteles folgen, bezw. seinem Interpreten Lessing. Über das Verhältnis von Handlung und Charakter im Drama — um dieses dreht sich ja die ganze Frage — sagt Aristoteles: „Darum lassen sie, d. i. die tragischen Dichter, handelnde Personen nicht deshalb auftreten, um Charaktere nachzuahmen, vielmehr bringen sie diese mit zur Darstellung nur der Handlung wegen. Somit sind Handlung und Fabel Endzweck der Tragödie. Der Endzweck aber ist bei allem die

Hauptsache."[1]) Hiernach soll also die Charakterentwicklung der handelnden Personen sich der Handlung selbst anpassen, aus dieser folgerichtig hervorgehen; nicht aber soll der Verlauf der Handlung der eigenmächtigen Entwicklung der Charaktere rücksichtslos unterworfen sein.

Soweit des Aristoteles Poetik überhaupt gekannt war, wurde diese Lehre bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht angegriffen, wenigstens nicht mit Zielbewußtsein; denn die französischen Dramatiker aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. fanden nichts hiergegen einzuwenden. Was die Lohensteiner und ihre spießbürgerlichen Gegner, was selbst Gryphius im 17. Jahrhundert sich in ihren Haupt- und Staatsaktionen an „Extravaganzen", wie Eichendorff[2]) sich drastisch ausdrückt, geleistet haben, macht überhaupt nicht darauf Anspruch, mit dem ästhetischen Maßstabe des Aristoteles gemessen zu werden.[3])

Erst die Bekanntschaft mit Shakespeare rief in dieser Beziehung eine Änderung hervor. Man war sich bald darüber klar, daß zwischen Shakespeare und den griechischen Tragikern ein prinzipieller Unterschied bestehe. „Es war der jugendliche Stürmer und Dränger Lenz, der im Jahre 1774 in seinen „Anmerkungen über das Theater" nicht nur nach Herders Anleitung den fundamentalen Unterschied zwischen dem Shakespearedrama und jenem der Antike betonte, sondern sich daran wagte, in einer deutlichen, präcisen Antithese das Essentielle dieses Unterschiedes auszusprechen. Nicht die Handlung, scholl es auf der äußersten Linken der Opposition gegen die unbedingte Aristotelesverehrung, ist die Hauptsache

---

[1]) *οὔκουν ὅπως τὰ ἤθη μιμήσωνται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἤθη συμπαραλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις. ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας. τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἁπάντων.* Arist. Poet. cap. 6, 1450 a[20].

Aristot. ed. Academia Regia Borussia. Volumen alterum.

[2]) Eichendorff, Gesch. der deutsch. Poesie, S. 257.

[3]) Auch das Drama aus der Blütezeit der spanischen Poesie gehört hierher.

Drama, sondern der Charakter. Nicht durch die Handlung len die Charaktere bestimmt werden, sondern umgekehrt: Aus n Charakteren solle die Handlung hervorfließen. Die Charaktere d das bestimmende und wesentliche Moment des Dramas.“ [1])

Seitdem hat man sich in Deutschland daran gewöhnt, einen undamentalen Unterschied zwischen dem Shakespeare-Drama und m der Antike“ zu finden und in dieses Zweiklassensystem alles terzubringen, so gut oder so schlecht, wie es eben gehen will: ie Modernen nennen sich Charakterdramatiker und hegen als lche eine bittere Feindschaft gegen die Fabeldramatiker, das sind e Anhänger der aristotelischen Definition. Lessing, sowie Goethe d Schiller, wenn man deren Jugenddramen ausnimmt, rechnet an zu den Fabeldramatikern. Namentlich Schiller ist als Vorkämpfer der aristotelischen Theorie den ärgsten Angriffen ausgesetzt. Unter den zahlreichen Nachfolgern Schillers ragt als Dichter n selbständiger Schöpfungskraft Grillparzer hervor; neben ihm erden als bedeutendere Erscheinungen noch Körner und Halm nannt. Im übrigen ist die Zahl der Schillerpoeten ja Legion. uf der andern Seite stellt man Shakespeare obenan, rechnet hierhin e „Stürmer und Dränger“; dann Schiller in seinen Jugendamen, Goethes „Götz von Berlichingen“, und aus dem 19. Jahrhundert als die bedeutendsten Kleist, Grabbe, Hebbel und Ludwig. on einer Rubrizierung des Dramas nach Ludwig sehen wir greiflicherweise ab.

---

[1]) A. Klaar, Gesch des modern. Dramas, Leipz. 83, S. 7.

[2]) Zur Gesch. und Kritik des Shakespeareschen Dramas, vergl. sonders:

Gervinus, Shakespeare, Leipz. 49—50.
Rümelin, Shakespearestudien, Stuttg. 74.
Ulrici, Shakespeares dramat. Kunst, 3. Aufl., Leipz. 69.

Kapitel 2.

Ludwigs Theorie vom Charakterdrama.

§ 1.

Vorbemerkung.

Der Kampf gegen Schiller, oder, was in diesem Falle dasselbe sagen will, die theoretische Verfechtung des Charakterdramas bildet also auch einen wesentlichen Teil der Ludwigschen Shakespeare-Studien, und zwar erreicht hier — was wir gleich vorwegnehmen wollen — die dramaturgische Fehde ihren Höhepunkt, wenn wir diesen in einer unumwunden ausgesprochenen Schillerfeindschaft erblicken dürfen.

Bei dem aphoristischen Charakter der Shakespeare-Studien ist es nicht leicht, einen Überblick über die dort behandelten Fragen zu erhalten. Stern sucht zwar durch systematische Anordnung in dankenswerter Weise diesem Übelstande nach Kräften abzuhelfen; aber Aphorismen lassen sich eben schlecht in ein System bringen. Deshalb scheint es uns auch für unsern Zweck am angebrachtesten zu sein, bei der Darlegung von Ludwigs Theorie dessen Worte in ihrer aphoristischen Form wiederzugeben.

Vorher noch ein Wort zur Orientierung: Im Verhältnis zu der eingehenden und stellenweise sehr detaillierten Analyse, welche Ludwig den Shakespeareschen Dramen widmet, nehmen die dramaturgischen Untersuchungen, denen er die Dramen Schillers unterzieht, einen engen Raum ein. Es ist eine merkwürdige Übertreibung Kühnleins, wenn er von Ludwigs „fast unzähligen Aussprüchen über Schiller“ [1]) redet. Es lassen sich im besten Falle

[1]) Kühnlein, a. a. O. S. 18.

etwa 100 Stellen nachweisen, wo Schiller überhaupt erwähnt wird, und von diesen 100 können etwa 20 als wirklich eingehend auf Schillers Kunst, Anspruch auf Beachtung machen. Doch enthalten gerade Ludwigs kritische Bemerkungen über Schiller das Kriterium seiner Dramaturgie und sind daher maßgebend für die ganze Sammlung der Aphorismen.

Da die Studien schon in der Leipziger Periode, d. h. 1839 beginnen, so ist es erklärlich, daß Ludwig sein Urteil manchmal ändert: der Ansicht über den wesentlichen Unterschied zwischen Shakespeare und Schiller, wie wir sie zuerst in den Aufsätzen aus der Zeit von 1851—55 (vergl. die Anordnung bei Heydrich) ausgedrückt finden, blieb er dagegen treu.

§ 2.

Darlegung der Theorie nach den Shakespeare-Studien.

Wir werden also versuchen, die charakteristischesten Sätze aus Ludwigs Studien herauszuheben, um so in großen Zügen ein möglichst getreues Bild seiner Theorie vom Charakterdrama zu entwerfen.

I.

„Ich halte die Räuber den Problemen und der Composition, also den Hauptsachen nach, für die Tragödie von Schiller, die dem Ideal der Tragödie am nächsten kommt.“[1])

Zu Kabale und Liebe: „Unstreitig, was die Zusammendrängung des Stoffes in eine abgerundete Fabel betrifft, die beste Composition Schillers . . . Der Hauptfehler liegt, wie fast in allen seinen Stücken, im Mangel an Haltung und Consequenz in der Hauptfigur. Man darf in ihnen den Charakter nur in je einer und derselben Szene mit sich selber vergleichen, denn er muß sich danach bequemen, wie er notwendig ist, eine jede

[1]) Ludwig. Studien I, 291 ff.

Szene in ihrer Art zur interessantesten zu machen, die sie sein kann, ohne Rücksicht auf die Übereinstimmung desselben Charakters mit sich selbst durch das Ganze.“[1]) — „In Kabale und Liebe herrscht die Situation schon, wie in Schillers Stücken der zweiten Periode; die Charaktere müssen sich den Situationen bequemen.“[2])

Zu Don Carlos: „Ein merkwürdiges Intriguenstück, im dramatisch-theatralischen Talente bedeutend über dem Wallenstein stehend.“[3])

Zum Wallenstein: „Ich kenne keine poetische, namentlich keine dramatische Gestalt, die in ihrem Entwurfe so zufällig, so krankhaft individuell, in ihrer Ausführung so unwahr wäre, als Schillers Wallenstein; keine, die mit ihren eigenen Voraussetzungen so sehr im Streit läge, keine, die sich molluskenhafter der Willkür des Dichters fügte ... Unter allen seinen Motiven ist nur eins wahr, die äußere Notwendigkeit ... Eine Intrigue zwingt ihn zu dem, was er aus alleinigem, eigenem Antrieb nicht zu tun imstande ist ... Wallensteins Harnisch verwandelt sich oft in den Schlafrock eines deutschen Professors, er scheint oft wie ein Iffflandscher Hofrat, der die fixe Idee hat, der Feldherr dieses Namens im 30jährigen Kriege gewesen zu sein ... Wahrlich, der reale Wallenstein, und auch ein Shakespearescher poetischer hätte nicht jenen Mantel idealistischer Resignation umgenommen; er hätte jedenfalls getobt, wenigstens innerlich, und wenn er eine Rolle spielen wollte, gewiß eine andere gespielt, als die eines sentimentalen Socrates ... Shakespeare würde aus dem Wallenstein dessen eignes Ideal gemacht haben, während die Idealität, die der Schillersche hat, diesem von außen und widersprechend aufgeladen ist ... Shakespeare und nach ihm Goethe konstruieren den Charakter aus seiner Schuld, d. h. sie richten diesen so ein,

---

[1]) Ludwig, a. a. O. I, 292
[2]) „ „ „ „ I, 297.
[3]) „ „ „ „ I, 295.

daß die Schuld sich ohne weiteres aus dieser seiner Anlage erklären läßt. . . Schiller stellt den Wallenstein so dar, wie ihm eine solche Schuld eben am fernsten liegen mußte. . . Die Handlung ist die des Hamlet: ein Mensch, der etwas thun soll und nicht kann, und endlich zur Strafe gedrängt wird, es zu thun."[1] „Ist nicht der Macbeth mit seiner Entschlossenheit eine ganz andere Gestalt, als der Wallenstein mit seiner Unentschlossenheit und unmännlichen Schwäche? Shakespeare legt nicht in seine Charaktere ihnen fremde Dinge, um sie uns interessanter zu machen, er entwickelt vielmehr die Keime von Interesse, die in seinen Charakteren liegen, wie diese sind."[2]

Zu Maria Stuart: „Das Ganze ist eine Hofintrigue; die Situation thut alles, die Leute handeln, wie es der Situation dient, von Charakteristik ist also wenig die Rede . . . Überall bewußte, absichtliche Kunst, aber nicht bloß des Dichters, sondern auch der Personen; ein völliger Mangel an dramatischer Unmittelbarkeit . . ". Marias Charakter der schwächste im ganzen Stück . . . die Intrigue ist zu breit behandelt, sie beeinträchtigt die Hauptsache . . . das Interesse haftet hauptsächlich auf der Kunst der Intrigue und der Kunst der Rede. Nicht wie bei Shakespeare ist das ganze Interesse auf Theilnahme am Schicksale, d. h. an der Schuld und deren daraus hervorgehenden Leiden des Helden gebaut . . . das ganze Stück hat zum Gehalt das Pro und Contra, die Erörterung der Gründe für und gegen den Tod der Maria, sowohl die rechtlichen als die staatsklugen. Man hat zuletzt nur dies Verhältnis im Sinne, die Menschen als solche werden oder bleiben uns gleichgültig."[3]

---

[1]) Ludwig a. a. O. I, 304 ff.
[2]) „ „ „ „ I, 259.
[3]) „ „ „ „ I, 313 ff.

Zur Braut von Messina: „Neben der raffiniertesten Rhetorik völlig unvermittelt die gesuchteste altgriechische Simplizität und Kindlichkeit, die durch diese Willkür preziös und widerlich wird . . . Von Zeichnung keine Spur . . . Nirgend eine Spur von der Notwendigkeit, die der Beredheit der Leidenschaft und des Affektes zu Grunde liegt.“[1])

„Der Hauptunterschied zwischen Shakespeare und Schiller ist dieser, daß bei jenem die innere Entwicklung die Hauptsache ist, und die äußerliche Tragödie, d. h. die Handlung, die Begebenheit als notwendige Folge und zugleich als symbolische Veräußerung der innern Entwicklung erscheint, während bei Schiller das Gegenteil davon stattfindet. Bei Schiller sind die historischen Mächte, ist die äußere Thatsache die Hauptsache; diese sind die handelnden Personen, der Held ist leidend; und zwar leidet er nicht die Folgen seiner eigenen Handlungen, die sich rächend gegen ihn wenden, sondern er leidet ohne Schuld; das Schicksal ist Zufall; die Fügung, das Göttliche ist eine dumpf-grausame Naturkraft, die eine Schadenfreude hat, das Schöne in den Staub zu treten, das Erhabene zu erniedrigen. Der Zufall tritt in das Innere, die äußere Handlung ist notwendig.“[2])

„Schiller läßt seine Helden von der äußeren historischen Konstellation bestimmen, nicht durch sich selbst.“[3])

II.

„Die schillersche Diktion kommt mir vor wie die Prachtmäntel, die den Pferden bei mittelalterlichen Festen umgehängt wurden; man sieht kein Bein, vom Halse kaum etwas, kaum genug, um zu erraten, welche Art Geschöpf eigentlich darunter steckt.“[4])

---

[1]) Ludwig, a. a. O. I, 322.
[2]) „ „ „ „ I, 320,
[3]) „ „ „ „ I, 256.
[4]) „ „ „ „ I, 132.

„Wenn Sophokles Produktion einer schlanken Palme, Shakespeares einer knorrigen Eiche gleicht, ist Schillers Produktion ein Christbaum. Da hängen die Sentenzen lose, um leicht heruntergenommen zu werden, die Früchte wachsen nicht am Stiele ihrer realen Bedingungen, sondern hängen am Faden der Willkür; man kann sie da herunternehmen und dort an einen andern Zweig hängen, ohne weder dem Baum noch den Früchten zu schaden. Er nimmt aus Shakespeares oder der alten Griechen Garten Senker, entfernt die Wurzeln und pflanzt sie so in den seinen. Aus Ungeduld, daß der Baum so lange mit den Früchten zaudert, hängt er welche von andern Bäumen genommen daran; um die gesunde Röte der Frucht zu ersetzen und zu überbieten vergoldet er sie.“[1])

„Man sieht, wie er (Schiller) bei der Ausführung sich dem Fluge der Fantasie überließ; in demselben Maße kamen ihm die Verstandesrücksichten auf Wahrheit der Motive u. s. w. auf das eigentlich dramatisch Wirkende immer gemeiner vor . . . Ganz anders verfährt Shakespeare. Er behält immer den Boden der Wirklichkeit. Je schwunghafter der Flug seiner Diktion, desto fester steht er dabei auf dem Boden der Wirklichkeit.“[2])

„Das unterscheidet Schiller von Shakespeare, daß bei Schiller wie absichtlich die Form mehr rhetorisch im eigentlichen Sinne als mimisch rhetorisch ist. Er mag nicht, daß eine seiner Reflexionen verloren gehen solle, sie stehen in seiner Rede wie Juwelen zum Herausnehmen, während bei Shakespeare das Tiefsinnigste nur wie ein verlorener Naturlaut als Welle in der Flut des Affektes oder in der Unmittelbarkeit der ruhigern Stellen vorübergeht . . . Schiller ist es darum zu tun, daß die Reflexion so, d. h. in solcher Form herauskommt, wie sie als Zitat sogleich in den gebildeten Verkehr als geprägte Münze in Umlauf kommen kann.“[3])

---

[1]) Ludwig, a. a. O. I, 323.
[2]) „ „ „ „ I, 269 f.
[3]) „ „ „ „ I, 282 f.

„Shakespeares Personen denken gleichsam laut. In der Wirklichkeit wird nur ein Teil des immer fortgehenden Denkens, Fühlens 2c. ausgesprochen; er läßt das Ganze laut werden . . . Die Worte, die Shakespeare ihnen leiht, sind, verständig genommen, zuweilen Unsinn, Bombast; das würde aber, wenn solche Gefühle sich ausdrücken könnten, dieser Ausdruck allemal sein.“[1])

„Eine große Verführung vom **Charakteristischen** hinweg ist der Glanz und Gehalt der Sprache, das Streben danach führt ins Weite und Breite, zerstört alle naive Darstellung, denn Rhetorik und Lyrik kann nur ins Allgemeine und Breite malen, unmöglich eine **Charakterentwicklung** begleiten . . . Die Rhetorik und Lyrik kann nur eine **Situation** und diese nur im ganzen und großen ausführen oder darstellen, nicht aber einen bestimmten, individuellen **Charakter** darin vertiefen . . . Es ist schlechterdings unmöglich, in Schillerscher Sprache eine Shakespearesche Komposition auszuführen.“[2])

III.

„Shakespeare besiegte das Leben, den Stoff durch dessen poetische Bewältigung, Schiller, indem er sich philosophisch über denselben erhob, also immer durch eine Flucht vor dem Leben und dem Stoffe selbst.“[3])

„Den Unterschied zwischen dem realistischen und idealistischen Dramatiker kann man auch so klar machen: Dem realistischen ist die Motivierung die Hauptsache, der Idealist fragt danach nicht. das heißt der Realist motiviert das Schicksal seines Helden durch dessen Schuld, die Schuld durch dessen Charakter und Situation, den Charakter durch Stand, Naturell, Gewohnheit, Zeit, Beruf u. s. w. Das heißt, seine Rollen sind dargestellte typische Menschen, realistische bedingte Ideale; des idealistischen Rollen sind unbe-

[1]) Ludwig, a. a. O. I, 137.
[2]) „ „ „ „ I, 51 ff.
[3]) „ „ „ „ I, 253.

dingte Ideale, von den Bedingungen der Wirklichkeit losgelöste Gedankenwesen.“[1])

„Dort (im Charakterdrama) wird immer ein gewisser **Realismus**, hier (im **Fabeldrama**) ein gewisser **Idealismus** sich vordrängen. **Der Realist wird daher zum Charakterdrama, der Idealist zum Situationsdrama durch seine Natur genötigt.** Der Idealist ist vorwiegend lyrischer Natur, weil es ihm weniger um die Sache zu thun ist, als um das, was er bei ihrer Betrachtung denkt und fühlt; daher wird bei einem Volke von Idealisten in der Dramatik das Lyrische, d. i. das Situationsdrama blühen.“[2])

§ 3.

Zusammenfassung der Theorie und der von Ludwig aus derselben gezogenen Consequenzen.

Ziehen wir nunmehr die Summe aus diesem Teil der Ludwigschen Dramaturgie, so ergiebt sich uns klar und unzweideutig folgendes:

1. Was das Verhältnis von Handlung und Charakter im Drama angeht, so darf die Situation nie als den Charakter des Helden beeinflussend erscheinen. Die Handlung muß mit andern Worten dem Charakter bedingungslos unterworfen sein.
2. Auf diesem Fundamentalbegriff des Charakterdramas konstruiert Ludwig dann ein Abhängigkeitsverhältnis der ganzen innern und äußern Gestaltung des Dramas von seiner Eigenart als Fabeldrama oder Charakterdrama; denn
   a) sagt er der dramatischen Diktion ihr bestimmtes Gepräge voraus, je nachdem sie dem einen oder dem andern der beiden dramatischen Typen angehört;

---

[1]) Ludwig, a. a. O. I, 524 f.
[2]) „ „ „ „ I, 207.

b) urteilt er über den dramatischen Idealismus und Realismus, daß der erstere notwendigerweise ein Zeichen des Fabeldramas sei, während das Charakterdrama naturgemäß nicht auf den dramatischen Realismus ververzichten könne.

Dabei geht bei Ludwig die abstrakte Darstellung stets Hand in Hand mit der Beweisführung an Beispielen aus der dramatischen Litteratur: Shakespeares Dramen sind für ihn das Mustergiltige, während ihm gewöhnlich die Dramen Schillers das Material zu dem Nachweise liefern müssen wie das Fabeldrama als solches bereits den Keim innerer nnd äußerer dramaturgischer Verstöße in sich trägt. Und hiermit ist uns der Weg vorgezeichnet, den wir bei unserer Kritik werden zu gehen haben.

Zweiter Abschnitt.

Kritik der Stellung Ludwigs zu Schiller.

Kapitel I.

Ludwigs Theorie geprüft an praktischen Beispielen aus der dramatischen Litteratur.

§ 1.

Vorbemerkung.

Wenn wir uns zunächst an die praktischen Beispiele halten und die Urteile Ludwigs über Schillersche und Shakespearesche Dramen einer Kritik unterziehen, so geschieht das aus zwei Gründen: Erstens bleiben wir damit dem Verfahren Ludwigs treu, der ja auch seine Theorie aus Shakespeareschen Dramen abstrahierte; zweitens wird so bei spätern theoretischen Erörterungen ein Zurückgreifen auf die Resultate dieser Untersuchungen möglich gemacht.

Von Schillerschen Dramen kommen hauptsächlich zwei in Frage: Der Wallenstein und die Maria Stuart. Ludwigs Angriffe konzentrieren sich auf diese beiden Dramen, denen daher auch wir unsere besondere Aufmerksamkeit zuwenden werden.

§ 2.

Einzelne Schillersche Dramen in ihrer Gegenüberstellung zu Dramen Shakespeares.

1. Wallenstein.

Es ist merkwürdig, daß sich der Gegensatz zwischen den Verehrern Schillers und seinen Gegnern gewöhnlich bei der Beurteilung des Wallenstein derart zuspitzt, daß die einen in ihr die größte Offenbarung des dichterischen Genies, die andere geradezu eine Karrikatur aller dramatischen Kunst erblicken. „Schon die Wahl des Stoffes allein macht Schiller zum großen Dichter", sagt Vilmar.[1]) Er nennt den Wallenstein mit des Dichters eignen Worten „eine gewaltige Natur", deren Gedanken „nicht mehr gemacht, in den Helden gewaltsam hineingetrieben sind, wie bei Moor, Fiesco und Posa, sondern aus dessen Natur und Wesen, dessen Lage und Schicksal hervorwachsen." Dagegen leitet Ludwig seine Wallensteinkritik ein mit den Worten: „Ich kenne keine poetische, namentlich keine dramatische Gestalt, die in ihrem Entwurfe so zufällig, so krankhaft individuell, in ihrer Ausführung so unwahr wäre, als Schillers Wallenstein,"[2]) — genau das Gegenteil von dem, was Vilmar sagt. Ganz anders erscheint da Ludwig Shakespeares Macbeth: „Ist nicht der Macbeth mit seiner Entschlossenheit eine ganz andere Gestalt, als der Wallenstein mit seiner Unentschlossenheit? Shakespeare legt nicht in seine Charaktere ihnen fremde Dinge, er entwickelt vielmehr die Keime, wie diese sind."[3]) Wir kennen den Grund zu dieser prinzipiellen Verschiedenheit in der Beurteilung: Wallenstein „macht nie die Situation, sondern wird jedesmal von der Situation gemacht,"[4]) d. h. das Stück trägt als Fadeldrama von vornherein den Stempel

---

[1]) Vilmar, Deutsche Nationallitt., 16. Aufl., S. 496.
[2]) Ludwig, a. a. O.
[3]) „ „ „ „ I, 259.
[4]) „ „ „ „ I, 299.

des Mangelhaften, während dem Macbeth als Charakterdrama die konsequente Charakterisierung von selbst zukommt. Von diesem Gesichtspunkte aus wird daher auch die von Ludwig gewollte Gegenüberstellung des Shakespeareschen und des Schillerschen Dramas zu beurteilen sein.

Die Ähnlichkeit der beiden Helden liegt in ihrem Ehrgeiz. Was zunächst den Wallenstein angeht, so bestätigen wir Ludwig ohne weiteres, daß sich dessen Charakter allerdings nicht unabhängig von der Situation entwickelt. Die grundlegende Frage lautet also nun: Geht bei Shakespeare wirklich „alle Handlung von Macbeth aus",[1]) wie Ludwig behauptet? Läßt sich beweisen, daß dieser Vorzug in der That gar nicht besteht, so muß entweder die vernichtende Kritik, die Ludwig am Wallenstein übt, auch auf Macbeth übertragen werden, oder aber die Wallensteinkritik ist als hinfällig zu betrachten.

Macbeth soll also das Ideal bilden, in welchem „die Keime entwickelt werden, wie sie sind", d. h. wir haben es mit einer Charaktertragödie in der dargelegten Ludwigschen Auffassung zu thun. Sehen wir zu: Zunächst sind die Keime der Handlung keineswegs von vornherein da, sondern werden vor unsern Augen durch einen Hexenspuk in Macbeths Herz gepflanzt. Man denke, durch einen Hexenspuk! Da erfährt also doch der Charakter schon gleich eine ganz entschiedene Direktive von außen, von der Situation! Das wollen wir aber noch hingehen lassen; denn jetzt sind die Keime doch da, und wir können nun zuschauen, wie „alle Handlung im Stücke von Macbeth ausgeht". Thut sie das wirklich? Wir wollen anders fragen: Wäre der Mordgedanke bei Macbeth überhaupt zur Ausführung gekommen ohne sein schurkisches Weib, das kalten Blutes die Worte spricht:

„Eil' hierher,
Auf daß ich meinen Mut ins Ohr dir gieße."? (I, 5.)

---

[1]) Ludwig, a. a. O. I, 93.

Es hätte im Gegenteil nur eines abratenden Wortes bedurft, und Macbeth wäre geblieben, was er war. Er steht vollständig im Banne seines Weibes; er fleht dieses an, sich seiner zu erbarmen und ihn nicht zum Königsmorde zu treiben; erst als sich der bitterste Hohn über seine Feigheit aus ihrem Munde über ihn ergießt, rafft er sich auf, gleichsam wie zu einer Verzweiflungsthat. Und dann: Es ist nichts als ein Zufall, der ihm den arglosen König in die Hände spielt, und nichts anderes, als die gegebene Situation macht ihn zu dem, was er ist. Wo bleibt da der Macbeth, der alle Handlung selbst macht? Deutlicher kann man die äußere Begebenheit doch nicht verlangen.

Das Eine möchten wir also in erster Linie festgestellt wissen: Macbeth schafft sich weder die Handlung durchaus selbstständig, noch ist er in dem, was er thut, unabhängig; er wächst nicht nur mit, sondern auch durch die Handlung. Und wenn dies ein Kennzeichen des Fabeldramas ist, so haben wir hier ein Fabeldrama vom reinsten Wasser. Damit wäre im Grunde genommen die Wallensteinfrage für uns schon erledigt: denn Ludwigs ersten Einwurf, der ja die Bedingung für die ganze abfällige Kritik am Wallenstein ist, haben wir als haltlos zurückgewiesen. An der Eigenschaft als Fabeldrama kann es nicht liegen, daß der Wallenstein ein schlechtes Stück ist, weil wir den Macbeth auch als ein solches nachgewiesen haben. Sehen wir indessen zu, was Ludwig auf Grund seiner Theorie im einzelnen am Wallenstein auszusetzen findet, wobei wir wieder, soweit es geht, die Parallele mit Macbeth beibehalten werden.

Aus der Einwirkung der Situation leitet Ludwig auch Wallensteins Unentschlossenheit ab, die er als etwas dem Charakter des Friedländers vollständig fernliegendes bezeichnet, als etwas, was in dem „Keime" dieses Charakters nicht begründet ist. Ludwig hätte Recht mit seinem Vorwurf, wenn Wallenstein ohne innern Grund ein Zauderer wäre. Wie kommt es also, daß Wallenstein zaudert, während Macbeth „entschlossen" handelt?

Einem scharfsichtigen Kritiker wie Ludwig ist eine Kurzsichtigkeit schlecht zu verzeihen, welche die Gründe zu dieser Verschiedenheit der beiden Charaktere übersieht. Ludwig vergißt bei seiner Gegenüberstellung, daß die beiden Charaktere auf einer wesentlich verschiedenen Grundlage entwickelt werden: Wallenstein ist zur Darstellung gebracht als ein Mensch, der auf dem Wege zum Verbrechen ist; Macbeth dagegen verfolgen wir in einer Entwicklung, die bereits durch den Fluch der bösen That bestimmt wird. Wallenstein hat noch nichts gethan, was eine Rückkehr unmöglich macht; Macbeth dagegen hat bereits das Schlimmste auf dem Gewissen, einen Mord, und darum „watet er im Blute weiter". Hierzu kommt für Wallenstein noch ein anderer Faktor: Sind die Bedingungen, auf Grund deren allein er den Entscheidungsschritt wagen konnte, derart sichere, daß ihm hier gar keine Bedenken aufzustoßen brauchen? Im Gegenteil; denn wenn auch die vieltausendköpfige Menge seines Heeres, solange sie seine Pläne nicht kennt, auf ihn schwört, wer bürgt ihm dafür, daß sie nicht auf der Stelle umkehrt, sobald sie merkt, wozu sie ihm dienen soll? Somit folgt aus Wallensteins Charakter dessen Zaudern mit derselben Richtigkeit, wie das unaufhaltsame Fortschreiten auf der einmal betretenen Bahn bei Macbeth — vorausgesetzt, daß wir eben mit Ludwig jene vielgerühmte Entschlossenheit bei Macbeth zu erblicken vermögen! Doch möchten wir bei dieser Gelegenheit nicht versäumen, ein Wort zu der landläufigen Auffassung des Macbethschen Charakters zu sagen.

Es ist nicht nur nicht ausgeschlossen, daß ein dramatischer Charakter sich auch dann fest und konsequent zeigen kann, wenn der Antrieb zur That von außen kommt, sondern der äußere Antrieb ist sogar, wie wir später sehen werden, gar nicht zu entbehren. Trotzdem wir also bewiesen haben, daß Macbeth unter dem Einfluß der Situation steht, könnte er dennoch sehr wohl als Typus des eisernen Charakters erscheinen, für den er ziemlich allgemein gehalten wird. In der That aber ist er gar nicht der

„verwegene rücksichtslose Verbrecher", sicherlich aber nicht der „aus Stahl und Eisen gearbeitete Charakter",[1]) den Bellermann — sogar im Gegensatz zum Wallenstein — in ihm erblickt. Wie wir sahen, ist zunächst der Urheber der dunklen That gar nicht er, sondern sein Weib. Wenn wir ihn später als grausamen Mörder wiedersehen, so braucht uns das nicht zu wundern; er erklärt uns das selbst damit, daß er jetzt doch einmal im Blute watet; er räumt alle, die ihm gefährlich werden könnten, aus dem Wege, um nicht länger „in Angst sein Mahl zu verzehren". Es scheint also mehr blasse Furcht, als Verwegenheit zu sein, die ihm das Mordschwert in die Hand drückte. Dabei bleibt sein Weib noch immer sein böser Engel, wenn er auch jetzt im Morden etwas mehr Routine hat. Somit ist auch eine Gegenüberstellung der beiden in Frage stehenden Dramen zu dem Zwecke, das Shakespearesche dem Schillerschen als Muster für die Zeichnung eines sog. eisernen Charakters vorzuhalten, gar nicht angebracht. Man mißverstehe uns nicht: An dem Charakter des Macbeth, so wie er da ist, haben wir nichts auszusetzen, sondern nur an der Beurteilung, die er vielfach erfährt.

Also auch hier ist Ludwig im Unrecht. Wollen wir uns seine merkwürdige Beurteilung des Schillerschen Wallenstein nur einigermaßen klar machen, so müssen wir ihn noch auf einem andern Gedankengange begleiten. Man kennt seine grenzenlose Verehrung für Shakespeare; Charakterentwicklungen, wie Schiller sie in seinem Wallenstein bietet, mochten ihm daher wohl fremd erscheinen. Somit ist es ganz gut zu erklären, wenn auch weniger gut zu begreifen, daß er sich unmutsvoll vom Wallenstein wegwendet mit der Begründung, Shakespeare würde aus dem Wallenstein eben ganz etwas anderes gemacht haben. Er verschweigt uns auch nicht, wie er sich einen Shakespeareschen Wallenstein in seinen Grundzügen denkt: „Shakespeare würde aus dem Wallenstein

[1]) Bellermann, Schillers Dramen, Berl. 91; II, 66.

dessen eigenes Ideal gemacht haben," und ein Shakespeareſcher Wallenstein „hätte nicht jenen Mantel idealistischer Resignation umgenommen, er hätte jedenfalls getobt, wenigstens innerlich."[1] Schön; wenn Shakespeare aus dem Wallenstein aber dessen eigenes Ideal hätte machen wollen, so hätte er nicht gut umhin gekonnt, ihn auch am Ziele aller seiner Wünsche zu zeigen, wie er etwa, selbst ein König, seinen Eidam unter Königssöhnen sucht: Das war doch wohl Wallensteins Ideal. Einer solchen Darstellung hätte man aber jeden andern Titel geben können, nur nicht den Titel „Wallenstein". Was dann Ludwigs Unzufriedenheit mit Schillers Charakterzeichnung angeht, so ist dazu folgendes zu bemerken: Will man sich den Wallenstein von Shakespeare dargestellt denken, so kann man allerdings voraussetzen, daß dieser uns wieder einen wunderbar durchgeführten Charakter geschenkt haben würde. Es liegt aber die Annahme zu nahe, daß er uns, à la Ludwig gedacht, einen blutdürstigen Tyrannen vorgeführt hätte, bei dessen Ende mit Schrecken wir gerade so kalt geblieben wären, wie bei Macbeths endlichem Sturze. Und von dem Ludwigschen „Albrecht von Waldstein" dürften wir in der Ausführung etwas Ähnliches erwarten; worin sollte sich anders die „finstere, rachedürstende Gestalt" äußern, deren „Pläne immer frivoler werden"?[2]

Ludwig scheint eine ausgesprochene Vorliebe für Bramarbasse, für wilde Männer zu haben: „Toben" soll der Wallenstein ja auch unter allen Umständen! Warum muß er denn durchaus toben? Wir haben es doch nicht mit einem Hebbelschen Holofernes zu thun, sondern mit einem Kriegsherrn moderner Zeiten, der die Macht der Diplomatie sehr wohl kennt; das Toben aber gehört meistenteils nicht zur Diplomatie. Überhaupt ist es ganz verkehrt, „als die Triebkraft des Schillerschen Wallenstein Mac-

---

[1] Ludwig, a. a. O. I, 304 f.
[2] „ „ „ „ II, 267.

bethschen Ehrgeiz anzunehmen, wie Otto Ludwig in seiner Kritik als selbstverständlich betrachtet; sein Wallenstein will nicht nur „König sein", sondern er will etwas leisten, was nur ein König leisten kann, woran Macbeth gar nicht denkt; er will dem Reiche den Frieden geben, die Schweden verjagen, ja vielleicht das zerrissene Deutschland einigen."[1])

Ganz im allgemeinen gesprochen aber ist es durchaus inkonsequent, daß Ludwig bei der Kritik eines dramatischen Charakters tadelnd darauf hinweist, daß Shakespeare mit diesem Charakter so und so verfahren sein würde: Wie die Charaktere sind, darauf kommt es doch gerade nach seiner Theorie am allerwenigsten an; sie müssen nur in ihrer Entwicklung folgerichtig sein. Zugegeben also, Wallenstein ist wirklich der Schwächling, den Ludwig in ihm erblickt, schadet das denn an und für sich etwas, wenn nur diese Charaktereigentümlichkeit eine Behandlung erfährt, die den dramaturgischen Forderungen gerecht wird? Werden deshalb die Keime anders entwickelt, als wie sie sind? Es klingt eigentümlich, daß man dem Dichter des Seelenromans „Zwischen Himmel und Erde" hier Weitbrechts Wort zurufen muß: „Nicht die That im Sinne des äußern Handelns macht den dramatischen Charakter."[2]) Ludwig scheint allerdings gerade entgegengesetzter Ansicht zu sein; tadelt er doch einmal ganz im allgemeinen, daß die Schillerschen Helden nur „leidend" seien. Das ist nun zwar nicht der Fall; aber wenn es so wäre, so wäre das gar nicht schlimm: Die sog. leidenden Helden spielen in der dramatischen Litteratur eine Rolle, die, was dramaturgische Richtigkeit angeht, ganz unanfechtbar ist.

Wo übrigens das ästhetische Interesse größer sei, beim Macbeth oder beim Wallenstein, das ist eine Frage, die wir ohne Bedenken zu gunsten des letztern entscheiden. Wie Macbeth endigen wird, das wissen wir bereits im ersten Akte mit Sicherheit; wir

---

[1]) A. v. Berger, Studien u. Kritiken, Wien 96, S. 145 f.
[2]) Weitbrecht, das deutsche Drama, Berl. 1900, S. 158.

können uns auch denken, auf welchem Wege er seinem Untergang zueilen wird. Nach dem Königsmorde sinkt das Interesse an Macbeth bedeutend; denn die landläufige Weiterentwicklung einer solchen Handlung ist nichts Außergewöhnliches, namentlich bei Shakespeare, und nur der Genius des großen Briten vermag uns an die Handlung zu fesseln, weil diese ihm das Mittel ist, um seine wunderbare Kunst der Seelenmalerei zu bethätigen. Die Handlung ist im Wallenstein unvergleichlich machtvoller und viel mehr verinnerlicht: daß ein Mord seine Sühne findet, das ist doch zu selbstverständlich; das Drama gewinnt in unserm ästhetischen Fühlen, wenn die tragische Schuld, oder sagen wir mit Bulthaupt „die Collision" feiner, tiefer, innerlicher ist, weil es so viel eher jenes geheimnisvolle Walten der unsichtbaren Macht, die wir ausgleichende Gerechtigkeit nennen, zum Ausdruck zu bringen vermag.

Aus all dem geht für uns hervor, daß Ludwig den Schillerschen Wallenstein gar nicht verstanden hat: Die Mannigfaltigkeit in Wallensteins Charakter legt er als eine Charakterlosigkeit aus, derzufolge Wallenstein unschlüssig hin und her getrieben werde, viel rede und gar nichts thue. Man kann ein solches Urteil wohl erklärlich finden bei einem Manne, der sich blindlings in Shakespeare hineingearbeitet hat. Bei dem Briten finden wir allerdings in den weitaus meisten Fällen die typische Behandlung nur „ganz weniger Züge, diese aber in ungewöhnlicher Stärke."[1]) Z. B. des ausschließlichen Ehrgeizes im Macbeth, der Eifersucht im Othello, der Herrschsucht in Richard III. u. s. w. Die Art der Charakterisierung, wie wir sie hier haben, kontrastiert allerdings stark mit der des Wallenstein, ist aber keine wesentlich andere; Ludwig sucht den Wallenstein in ein Schema hineinzuzwängen, in welches dieser gar nicht paßt. Die Hauptsache bleibt für unsern Sonderzweck aber die, daß wir der Verwerfung

[1]) Rümelin, Shakespearestudien, S. 68.

des Wallenstein als eines Fabeldramas nicht beistimmen können, weil wir die Begründung als unrichtig erkannten.

2. Maria Stuart.

Denselben Vorwurf, wie gegen den Wallenstein, erhebt Ludwig auch gegen Maria Stuart: Auch hier wird wieder lediglich „aus der Situation“[1]) motiviert.

Die Maria Stuart ist eine von jenen dramatischen Heldengestalten, die sich „leidend“ verhalten. Wenn wir von den Szenen absehen, wo sie Mortimer den Brief an Lester übergiebt und wo sie ihrer Todfeindin gegenübertritt, ist ihre Rolle eine durchaus passive. Dabei hat besonders die letztere Szene, so staunenswert fein sie auch das dichterische und dramatische Gefühl Schillers als für die Charakteristik der Maria unbedingt nötig erstehen ließ, auf die Handlung nicht den geringsten Einfluß; denn die schottische Königin würde auch ohne ihren glänzenden moralischen Sieg über ihre Gegnerin dem Henker verfallen sein. Also ist eine persönliche Direktive von seiten der Maria sozusagen ausgeschlossen. Wenn daher dies Drama sich Ludwig gegenüber retten läßt, so ist damit ein Beweis für die Unrichtigkeit seiner Theorie erbracht, der an sich schwerwiegender ist, als die Rettung des Wallenstein.

Wir könnten das Ergebnis unserer Gegenüberstellung des Shakespeareschen Macbeth und des Schillerschen Wallenstein zu unsern Gunsten benutzen, d. h. „die Motivierung aus der Situation“, da sie sich auch bei Shakespeare findet, als durchaus richtig ansehen. Doch wollen wir hier von einer andern Seite an die Ludwigsche Kritik herantreten: Seine Polemik ist nämlich nirgends weniger angebracht, als gerade hier, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil von Situationseinflüssen in dieser Tragödie ihrem eigenartigen Charakter entsprechend

[1]) Ludwig, a. a. O. I, 113 f.

gar nicht die Rede sein kann. Die Handlung gehört im großen und ganzen nämlich der Vergangenheit an; Schiller läßt uns gleichsam nur ein Finale hören, in welchem er dann aber mit seiner ganzen Meisterschaft in mächtiger Tonflut alles zusammenfaßt, was vorhergegangen ist. Ein eventueller Einwurf, daß Schiller dann ja seiner eigenen Ueberzeugung untreu geworden sei, indem er nur aus dem Charakter motiviere, fällt von selbst, weil die Eigentümlichkeit dieses Dramas eben aus seiner ganzen Anlage zu erklären ist: Die Charaktere sind bereits zu Beginn des Dramas in der angespannten, fieberhaften Thätigkeit, die das Hereinbrechen der Katastrophe mit sich bringt; der Einfluß äußerer Anläße ist nicht mehr nötig und nicht mehr möglich, aber zugleich fühlen wir deutlich, wie die Verhältnisse, die Situationen gewesen sein müssen, auf Grund deren die Charaktere in ihrer jetzigen Form existieren. Wir haben es in Maria Stuart sozusagen nur mit einem in fünf Akte zerlegten letzten Aufzuge zu thun. Hierdurch wird es dann thatsächlich möglich, nur noch aus dem Charakter und gar nicht mehr aus der Situation zu motivieren, aber auch nur hierdurch. Also das konträre Gegenteil von dem, was Ludwig lehrt!

Auch hier möchten wir, wie beim Wallenstein, auf die Beurteilung einzelner Ausstellungen, die Ludwig an dem Schillerschen Drama zu machen hat, nicht verzichten. Vor allem soll in der Maria Stuart „von Charakteristik wenig die Rede" sein. Wir beschränken uns auf eine kurze Darlegung des Charakters der beiden Königinnen. Maria ist das heißblütige, liebebedürftige Weib, welches sich in angeborenem Adelsstolze auch in eine schmachvolle Gefangenschaft mit hoheitsvoller Ruhe und Gelassenheit zu finden scheint. Elisabeth hat die Eigenschaften ihrer ungleichen Eltern in unglücklichster Mischung bei sich großgezogen. Der Adel ihres lüsternen und grausamen Vaters ist in seiner ganzen Niedrigkeit auf sie überkommen; von ihrer Mutter klebt ihr eine sehr erklärliche Scheu vor ihrer eigenen unverhofften Größe an: Sie fühlt

sich im Schmucke ihres Diadems nicht sicher, wodurch ihr Auftreten eine gezwungene Haltung annimmt. Unter solchen Umständen ist ihr Haß gegen Maria, die echte Königin nur zu begreiflich; sie fühlt sich dieser unterlegen, sie sucht Maria, die ihr doch nichts gethan hat, durch Brutalität zu ihren Füßen zu zwingen, weil sie sich von ihr verachtet glaubt. Um so furchtbarer muß der Schlag treffen, den Maria gegen ihre Feindin führt: „Mit instinktmäßiger Sicherheit trifft sie die beiden wunden Punkte ihrer Gegnerin, ihre vor der Welt mühsam behauptete Ehrbarkeit und den Makel ihrer Geburt;“[1]) — aus solchen Gegensätzen erwächst die Katastrophe. Die beiden Frauen sind ja von einer geradezu unheimlichen Wahrheit. Wie man da sagen kann, von Charakteristik sei wenig die Rede, das ist uns unverständlich. Noch unverständlicher aber ist uns die Auffassung, die Ludwig von dem Charakter der Maria hat; er urteilt über die große Szene zwischen Elisabeth und Maria so: „Man weiß nicht, wie sie (Maria) dazu kommt, eben jetzt, wo ihr ganzes Schicksal daran hängt, die Selbstbeherrschung zu verlieren, die nach ihren übrigen Szenen zu urteilen, ihr eigentlicher Charakter ist.“[2]) Das heißt ja den Charakter der Maria geradezu auf den Kopf stellen. Seit dem Jahre 1800 ist man doch wohl der Ansicht, daß sich die Maria erst in jener großen Scene so giebt, wie sie eigentlich ist; für Ludwig aber werden hier wieder „Keime entwickelt, wie diese gar nicht sind.“ Außerdem verkennt er vollständig den für die eigentliche Handlung gänzlich nebensächlichen Wert dieser Szene; wir wiesen oben schon darauf hin, daß das Schicksal der Maria gar nicht von ihrem Verhalten bei der Zusammenkunft mit der Königin abhängig ist, — über sie sind die Würfel längst gefallen. Den Schlüssel zu seiner jedenfalls einzig dastehenden Auffassung der Schillerschen Maria Stuart giebt uns aber Ludwig selbst mit überraschender Deutlichkeit; an derselben Stelle heißt es nämlich

[1]) Bellermann, a. a. O. II, 179.
[2]) Ludwig, a. a. O. I, 321.

weiter: „So muß das Innere seiner (Schillers) Helden sich ganz nach dem Aeußerlichen richten; es muß so sein, wie es eben die Handlung braucht!“ Also das ist des Rätsels Lösung: Um Ludwigs Theorie zu genügen, muß sich ein Schillerscher Charakter eine durchaus willkürliche Auslegung gefallen lassen. Fühlt man da nicht überaus deutlich, daß bei Ludwig das Vorurteil eine führende Rolle spielt? Er tritt mit dem Vorurteil an Schiller heran, daß in dessen Dramen als Fabeldramen erstens von Charakteristik überhaupt wenig die Rede sein könne, und daß sich zweitens die Charaktere gänzlich nach der Situation richten müssen, daß sie jedesmal so sind, wie die Situation sie gerade verlangt. So muß es also auch in der Maria Stuart sein. Da wird dann nicht lange überlegt, sondern einfach geurteilt. Aber eben solche Gewaltmaßregeln sind am allerersten geeignet, die Theorie Ludwigs als in ihrem Wesen fehlerhaft kenntlich zu machen.

Ein anderer Gedanke drängt sich uns aber bei Ludwigs Beurteilung namentlich der Maria Stuart unwillkürlich auf, ein Gedanke, den man freilich im ersten Augenblicke auszusprechen scheut. Ludwig hätte als großer Dichter die Fähigkeit gehabt, seinem großen Vorgänger nachzufühlen: wenn er das nicht gethan hat, wenn er im Gegenteil Schiller gerade in seinen größten Thaten verkennt, so zeugt das von einer unentschuldbaren Voreingenommenheit. Aber nicht nur das; man kann nicht leugnen, daß eine so schiefe Kritik, wie Ludwig sie an Schiller übt, ein merkwürdiges Streiflicht auf sein kritisches Verständnis fallen lassen muß. Bei manchem andern könnte man zur Not eine ähnliche Beurteilung Schillers als Oberflächlichkeit brandmarken; bei Ludwig dagegen, der der Shakespeareschen Kunst so feinsinnig und eindringlich nachzuspüren versteht, kann von Oberflächlichkeit keine Rede sein. Wir glauben den Grund für seine radikale Art der Kritik irgendwo anders finden zu sollen: Seine ästhetische Bildung war eben eine total einseitige und unvollständige, und hier gerade rächt sich der Mangel an Geschlossenheit der Anschauungen, an Klarheit der

Begriffe — ein Mangel, der uns später noch deutlich genug zum Bewußtsein kommen wird. Man sollte diese Thatsache, die gar nicht wegzuleugnen ist, bei der Beurteilung seiner kritischen Werke nicht aus dem Auge lassen. Gewiß sagt man mit Recht, daß geistreich loben — Ludwigs Shakespearekritik! — etwas Schwieriges sei, schwieriger jedenfalls als geistreich tadeln; aber auch das geistreichste Lob darf kein einseitiges sein, weil dadurch sein absoluter Wert eine große Beeinträchtigung erfährt. Wir geben auch Adolf Bartels vollständig recht, daß „die Behauptung wohl siegreich durchzuführen wäre, daß der mehr als jeder andere Dichter auf das Leben angewiesene Dramatiker von der humanistischen Bildung der Schulen und Universitäten eher Benachteiligung als Förderung zu erwarten habe“ [1]) — aber Dramatiker und Dramaturg ist zweierlei. Es läßt sich sogar aprioriſch behaupten, daß die dramaturgische Thätigkeit, die Kritik an fremden Dramen, für den Dramatiker die große Gefahr in sich birgt, daß er ungerecht wird; denn der Dramatiker von wirklich ursprünglicher Kraft hat doch seine eigene Lebensauffassung, seine eigene Weltanschauung, platt gesagt auch seinen eigenen Geschmack. Wie nahe liegt es da, daß er bei der Kritik, die er an andern übt, sein eigenes Ich zum Maßstabe nimmt.

§ 3.

Kritik des Ludwigschen Trauerspiels die „Makkabäer“ auf Grund seiner Theorie vom Charakterdrama.

Bekanntlich hat der Makkabäerstoff unter Ludwigs Händen eine unheilvolle Metamorphose durchmachen müssen, bis er in seiner endgültigen Bühnenfassung erschien. Die erste Anlage hatte eine Doppelehe Judahs und seine Stellung zwischen den beiden grundverschiedenen Frauen zum Prinzip. Devrient und Auerbach

[1]) A. Bartels, Ludwigs Werke, Einl. XIII.

rieten aus guten Gründen zu einer Aenderung dieses Motivs. Aber wie kann an einem fertigen Kunstwerk die Idee geändert werden! Unmutsvoll klagt Ludwig auf dem Titelblatt der ersten Umarbeitung: „Das Motiv (die Doppelehe) war eben der Kern des ganzen Stückes. Besser wär's, ich ließ dies Sujet ganz fallen und machte mich an einen andern Stoff." Der Hauptfehler der Makkabäer liegt darin, daß die Einheit der Handlung total zerrissen ist, was wiederum als eine Folge davon erscheint, daß der Tragödie der Held fehlt: Wenigstens zwei Personen, Lea und Judah, streiten um die Führerrolle, wobei die Charakteristik der Lea noch unter dem Zwiespalt der Mutter- und Vaterlandsliebe leidet. Aber selbst unter der Voraussetzung aller ihrer Fehler müssen wir in der Tragödie immerhin noch ein Werk erwarten dürfen, welches dem charakterdramatischen Ideal seines Schöpfers entspricht oder doch nahekommt; und dies um so mehr, als wir das Zielbewußtsein, mit welchem Ludwig sich ans Werk setzte, aus seinen eignen Worten kennen: „Es gilt das Muster einer idealen Tragödie aufzustellen, das Poetische und Theatralische innigst mit dem Charakteristischen zu verbinden, und diese Verbindung, die nur in dem einzigen Shakespeare realisiert ist, noch in eine einheitlichere Form zu gießen." So schrieb er im Herbst 1852 an Ludwig Schaller. Es war also die Charaktertragödie κατ' ἐξοχήν geplant. Einem Einwurfe, daß man die Tragödie bei ihrer innern Zerrissenheit auf diese ihre Eigenschaft als Charakterdrama nicht wohl mehr prüfen könne, wäre ein Doppeltes zu entgegnen: Zunächst kann die Tragödie wirklich als solche schlecht sein, ihre Eigenart als Charakterdrama mußte sie trotzdem noch erkennen lassen; sie wäre eben ein schlechtes Charakterdrama. Dann aber sind wir der Ansicht, daß Ludwigs dramatische Gestaltungskraft trotz aller Mängel, die seinen Makkabäern anhaften, die Hauptfiguren in ihrer Trennung zu ganz meisterhafter Entfaltung gebracht hat, sodaß also eine entsprechende Untersuchung der Charakterentwicklung bei Lea und Judah sehr

wohl unsern Zwecken dienen kann. Wir stehen somit auch hier vor der Frage: Macht Lea alle Handlung selbst, oder „bequemt" sie sich „der Situation"? Sehen wir von dem oben erwähnten Zwiespalt in Leas Charakter ab und verfolgen nur die Entwicklung derjenigen Seite ihres Charakters, die uns im Drama zuerst und am schärfsten ins Auge fällt: Ihre Vaterlandsliebe. Hiernach ist das Ziel ihres Wünschens und Wollens die Befreiung ihres Volkes von der syrischen Gewaltherrschaft, wobei sie am liebsten in ihrem Sohne Eleazar den Erretter des jüdischen Volkes erblicken möchte. Nicht wenig hat zu ihrer Zuversicht, mit der sie an die Rettung ihres Volkes durch Eleazar glaubt, das bekannte Traumgesicht beigetragen. Die ganze Lage der Dinge ist somit gar nicht unähnlich der im Macbeth: Hier wie dort die Hingabe der Gedanken an einen geliebten Plan auf Grund von Anzeichen, die auf eine Erfüllung der stillen Wünsche deuten. Nun könnten wir nach Ludwigs Theorie verlangen, daß die Charaktere in Thätigkeit, in Entwicklung treten, daß sie sich „die Situation machen"; denn wir wissen ja, was sie wollen! Das geschieht aber in den Makkabäern merkwürdigerweise ebenso wenig, wie im Macbeth. Nur unter einer einzigen Bedingung ist nämlich an die Erfüllung von Leas Wunsche, ihren Sohn Eleazar als König von Judah zu sehen, zu denken: Das Haus des regierenden Hohepriesters Onias mit seiner starken Familie müßte auf die eine oder die andere Weise von der Bildfläche verschwinden, um der erbfolgeberechtigten Familie des Mattathias Platz zu machen. Aber wie soll das geschehn? Leas ganze Willensstärke würde hier wohl wenig fruchten, wenn ihr nicht die „Situation" zu Hilfe käme. Und so geschieht's: Ein Bote aus Jerusalem meldet, daß das ganze Haus des Onias den Syrern zum Opfer gefallen ist. Hat hier also nicht die Situation, die vollständig aus der Wirkungssphäre des handelnden Charakters fällt, alles gethan? Werden nicht auch die „Keime der Handlung" in Leas Herz hineingetragen und entwickelt sich Leas Charakter in der

Folge nicht lediglich auf Grund einer gegebenen Situation? Übrigens verliert Lea nach diesem gewissermaßen bestimmenden Eingreifen in die Handlung ihren treibenden Einfluß auf die Entwicklung der Dinge ganz; soweit sie als Heldin später wieder in die Schranken tritt, ist ihre Rolle eine passive und kann somit unsere Untersuchung nicht weiter interessieren. — Aber Judah? Wenn einer, so hat er doch sicher das Zeug dazu, ein „Charakter" nach dem Herzen Ludwigs zu sein; denn in seinem Munde klingt es wirklich nicht wie Phrase, wenn er sich für den Mann des „Seins", der That hält, wenn er sich selbst des Gegensatzes zu seinem Bruder Eleazar, dem Manne des „Scheins", durchaus bewußt ist. Nun; zunächst sehen wir diesen Mann der That klug und vorsichtig die Gelegenheit abwarten, die für seine großen Pläne günstig ist, d. h. er wird durch den Augenblick, durch die Gelegenheit, durch die Situation gemacht. Das ist aber nach Ludwigs Intentionen bereits ein Fehler. Doch wollen wir, wie beim Macbeth, so auch hier die Konzession machen, daß der erste Antrieb zum Handeln von außen kommen kann, um dem Helden gleichsam das gezäumte Roß vorzuführen, welches nun fortan dem geringsten Druck seiner Zügel willig gehorchen wird, gehorchen muß, weil der Reiter sonst eben — so sagt Ludwig — seine völlige Unfähigkeit im Reiten bewiesen haben würde. Judah ist aber vernünftig genug, den Gaul zu verlassen, wenn dieser ihn vor einen Abgrund führt, in welchen er nur mit der sichern Gewißheit des Todes hinabsetzen würde. Ein Beispiel für viele: Als der schier unglaubliche Fanatismus der Juden diese dazu gebracht hat, sich am Sabbath, wo für sie das Fechten verboten ist, ruhig vom Feinde abschlachten zu lassen, wodurch der Erfolg von Judahs Führerschaft mit einem Schlage vernichtet wird, was thut da Judah? Er thut überhaupt nichts! Als Held eines Charakterdramas aber muß er doch etwas thun, da er ja sonst der Situation weicht; so hätte es am nächsten gelegen, den falschen Neider Jojakim vor allem Volke unter seinem Schwerte bluten

zu lassen — und damit wäre höchst wahrscheinlich alles aus gewesen, da er selbst wohl der aufgeregten Menge zum Opfer gefallen wäre. So muß er sich also zurückziehen und kann nach menschlichem Ermessen mit seinem Ruhm auch seine Hoffnung begraben. Er weicht mit andern Worten thatsächlich der Situation, oder wird, um wieder mit Ludwig zu sprechen von dieser gemacht. Ganz recht, antwortet der Theoretiker des Charakterdramas à la Ludwig, das gehört eben mit zu seinem Charakter, daß er sich zurückzieht, um später wieder hervorzutreten! — Jawohl, gewiß gehört das mit dazu; denn jeder vernünftige Mensch würde in Judahs Lage ebenso gehandelt haben. Es gehört aber nicht zu Ludwigs Theorie! Denn eine einzige Ausnahme stößt in diesem Falle die ganze Regel über den Haufen.

Wenn man das so darstellt, so klingt das alles so selbstverständlich, sollte man meinen; aber man vergesse nicht, daß der ganze Apparat, der da aufgeführt wird gegen Schillersche Kunst, nur in den hier behandelten Fragen sein Fundament hat.

Wir brauchen Judahs Charakterentwicklung nicht weiter zu verfolgen, wo uns ja ein einziges Beispiel schon genügend einsehen läßt, daß Ludwig selbst das nicht gehalten hat, was er versprach. Seine polemische Stellung gegen Schiller verliert immer mehr an Boden. Man hat vielleicht an dieser Stelle auch eine entsprechende Untersuchung des Erbförsters erwartet; die möchten wir uns aber aus praktischen Gründen für später aufbewahren. Und hiermit glauben wir, in diesem Teile unserer Arbeit die Untersuchungen an konkreten Beispielen aus der dramatischen Litteratur einstellen zu dürfen.

Das Ergebnis dieser Untersuchungen lautet allgemein so: Die Gegenüberstellung der von Ludwig gebilligten Stücke mit den von ihm verworfenen führt zu dem Resultat, daß die erstern (Macbeth) an demselben Fehler kranken, wie die letztern (Wallenstein) — wenn es eben ein Fehler ist, daß der Situation, oder sagen wir deutlicher den äußeren Verhältnissen im Drama der

Einfluß zufällt, den nicht nur Schiller, sondern auch Shakespeare ihnen zuerkennen. Also enthält Ludwigs Theorie einen Widerspruch. Schreiten wir von unsern besondern Untersuchungen zu solchen allgemeiner Art fort, so lautet nunmehr die Frage: Warum mußte Ludwigs Rechnung bei seiner Voraussetzung notwendig falsch werden?

Kapitel 2.

Kritik der Begriffe „Charakterdrama" und „Fabeldrama" unter Zugrundelegung der Ludwigschen Theorie.

Nach der Ludwigschen Begriffsbestimmung behaupten die Theorien vom Charakter- und vom Fabeldrama für sich einen so getrennten Standpunkt, daß jede gegenüber der andern das Wesen des Dramas umzugestalten vorgiebt, indem sie so ausgesprochene Eigentümlichkeiten in sich begreifen will, daß sie den zu ihrer Kategorie gehörigen Dramen einen besondern Typus verleiht; und jede nimmt für sich Alleinberechtigung in Anspruch.

Naturgemäß mußte die erstere von beiden, die Theorie des Charakterdramas, als die angreifende von vornherein auch die schroffere sein; so trat sie nicht nur mit Absicht und Bewußtsein, sondern auch mit vollster Überzeugung ihrer Berechtigung und namentlich ihrer Richtigkeit dem Fabeldrama entgegen. Nun sind wir aber durch eine Prüfung der von Ludwig, dem konsequentesten Verfechter dieser Theorie, als Musterdramen bezeichneten Tragödien zu dem Resultat gelangt, daß hier ein unverkennbarer Widerspruch zwischen Theorie und Praxis besteht, indem sich der Dramatiker thatsächlich gar nicht an die Forderungen des Dramaturgen zu

stören scheint. Die folgende Untersuchung hat somit als nächsten Zweck, eine Erklärung für diese gewiß auffallende Thatsache durch eine Untersuchung des Wesens jener Theorie zu finden; dann aber soll sie zugleich ein Urteil über den Allgemeinwert der letztern ergeben.

a) Charakterdrama.

Ist Ibsen ein Charakterdramatiker nach der Auffassung Ludwigs?

Noch einmal seien kurz die Grundsätze des Charakterdramatikers herausgehoben, wie wir sie bei Ludwig festgestellt finden: Handlung und Charakter, das sind die Elemente eines jeden Dramas. Die Handlung löst sich auf in Thaten, Ereignisse und Situationen, oder besser gesagt, sie setzt sich aus diesen zusammen. Die Kernfrage, in welchem Causalitätsverhältnis Handlung und Charakter stehen soll, beantwortet der Charakterdramatiker dahin, daß der Charakter, allgemein gesagt, der Held des Dramas nie von der Handlung — wofür Ludwig meistens den Ausdruck „Situation" setzt — gemacht werden darf, sondern daß umgekehrt alle Situation nur als das Werk des handelnden Helden erscheinen darf. In den verschiedensten Wendungen kehrt dieser Grundsatz bei Ludwig wieder, aber so, daß jedes Mißverständnis bezüglich seiner Auslegung ausgeschlossen ist. Wir berufen uns in dieser Beziehung auf die Ausführungen des vorigen Kapitels, wo wir Gelegenheit genug fanden, Ludwigs Meinung an Beispielen deutlich zu machen.

Es bedarf nun keiner langen Überlegung, von welcher Seite eine theoretische Kritik an diesen Grundsatz heranzutreten hat: Ein Vergleich zwischen der gebotenen Vorlage eines jeden Dramas, d. i. dem typischen Menschenleben, und einer Tragödie, die sich uns als Idealtragödie der in Frage stehenden Theorie darbieten würde, liefert uns die nächste Möglichkeit, ein objektives Urteil über deren Wert zu fällen.

Aufgabe der Tragödie ist nun, die Collision der Leidenschaft mit der bestehenden Weltordnung als eine typische zur Darstellung

zu bringen, d. h. als eine allgemeingültige, wie sie unserm erfahrungsmäßigen Fühlen und Denken verständlich ist.[1]) Dazu ist vor allen Dingen nötig, daß die Charakterentwicklung selbst d. h. die fortschreitende Äußerung der Charaktere in Handlung, eine typische ist, also eine solche, die wir als Zuschauer deshalb billigen können, weil sie uns auf Grund unserer Erfahrung als allgemein menschlich erscheint. Es fragt sich also, welche Rolle der Charakter, das Individuum, der Mensch im Leben den äußern Verhältnissen gegenüber spielt.

Der Mensch schwimmt im Strome des Lebens: Daß er diesem Strome eine andere Richtung sollte geben können, ist nicht denkbar; er kann seine Kräfte in dem beständigen Ankämpfen gegen die auf ihn eindringenden Fluten stählen, sich durch ein kluges Anpassen eine gewisse Sicherheit und so auch eine die Strömung scheinbar beherrschende Selbständigkeit verschaffen, „und bis auf einen gewissen Punkt gelingt es ihm wirklich, physisch über alles Physische Herr zu werden."[2]) Doch der Strom rauscht ruhig seinen alten Weg, und ein übertriebener Widerstand ist unsinnig, da er den Schwimmer nur sein Ende in den Strudeln finden läßt. Es sind dies Wahrheiten von so allgemein anerkanntem Werte, daß der Einzelne sich ganz unbewußt im Leben danach richtet: der Mensch, die Menschen, wir passen uns, soweit es eben geht, den Ereignissen an, und es ist der Menschheit niemals eingefallen, denjenigen einen „Charakter" zu nennen, der in starrem Trotze eine umgekehrte Welt zu konstruieren versuchte, indem er die Ereignisse, die Situation zwingen wollte, seiner Persönlichkeit zu gehorchen. Am allerwenigsten aber betrachten wir solche Individuen als typische Vertreter ihres Geschlechtes. — Bezüglich des „typischen" Dramas sei hier gleich folgendes vorweggenommen: Die Charakterdramatiker verwerfen das typische

[1]) Über das vom Charakterdrama beanstandete „typische" Drama vergl. S. 41 f.

[2]) Schiller, „Über das Erhabene", Einl.

Drama und setzen an dessen Stelle das „individuelle“,[1]) offenbar deshalb, weil sie sich dadurch eine größere Freiheit in der Charakterisierung gesichert zu haben glauben. Wir halten diese Unterscheidung direkt für einen Fehler: Es ist unrichtig, im Drama einen Gegensatz zwischen Typus und Individuum zu konstruieren; vielmehr ist es so, daß jedes Individuum eine oder seine individuelle Verkörperung irgend eines allgemeinen Typus darstellt, d. h. Typus und Individuum sind in jedem Drama so verbunden, daß das Individuum einfach als der Träger des Typus erscheint. Ehrgeiz ist z. B. eine typische Leidenschaft, die aber als Eigenschaft einer Persönlichkeit sofort irgend eine individuelle Färbung erfährt, und so kann sich der Typus Mensch in einem äußerst mannigfaltigen Wechsel seiner vielen Eigentümlichkeiten zeigen. Überall da aber, wo das Individuum nicht als der Träger irgend einer dieser typischen Eigentümlichkeiten erscheinen würde, müßte er uns naturgemäß in einer Eigenart entgegentreten, die uns nicht verständlich wäre, oder die wenigstens unser Allgemeinempfinden nicht berühren würde. Der Entwicklungsgang eines uns unverständlichen Individuums in der Tragödie hat aber für uns nicht das geringste Interesse. Genau so wäre es auch umgekehrt dann, wenn dem tragischen Charakter zwar eine typische Eigenschaft zu Grunde liegen würde, die individuelle Zeichnung derselben dagegen eine uns unverständliche bliebe. Die typische Qualität ist somit für die tragische Figur ein notwendiges Erfordernis.[2])

---

[1]) Vergl. z. B. A. Klaar, Gesch. des modernen Dramas, S. 19.

[2]) Ein entsprechendes Wort Goethes lautet: „Jeder Charakter, so eigentümlich er sein möge, und jedes Darzustellende, vom Stein herauf bis zum Menschen, hat Allgemeinheit.“ [Eckermann 1, 52.]. Treffend zieht R. M. Meyer hieraus Konsequenzen für die darstellende Kunst, indem er sagt: „Es gilt dies herauszuheben, ohne das Eigentümliche des Einzelfalles zu schädigen. So soll der Künstler zwischen der Scylla eines flauen Idealismus, der nur das Allgemeine sieht, und der Charybdis eines beschränkten Naturalismus, der bei dem Besondern stecken bleibt, zu den ewigen Typen hindurchsteuern.“ a. a. O. S. 62.

Soll also nun das Drama die Wiedergabes eines typischen Stückes Menschenleben sein, so dürfen die auf dieses übertragenen Lebensverhältnisse eine wesentliche Änderung nicht erfahren. Eine wesentliche Änderung hätten wir aber dann schon, wenn die moralische Unmöglichkeit der prinzipiellen Verachtung gegebener Lebensverhältnisse im Drama vorgeführt würde. Die moralische Idee, die Tendenz im guten Sinne des Wortes, wie sie jeder typischen Tragödie zu Grunde liegt, würde damit schwinden.

Stellen wir dem Gesagten die Theorie Ludwigs gegenüber, so ist schon ohne weiteres der Schluß erlaubt, daß diese in die Praxis übertragen niemals eine typische Tragödie ergeben kann; denn Ludwig verlangt für das Drama Charaktere, die von äußern Verhältnissen völlig unabhängig sind, die ihre Eigentümlichkeit bedingungslos zur Geltung bringen. Aus dem Thun eines solchen Charakters, der prinzipiell gegen das Bestehende opponiert, nur um seiner Eigenart gerecht zu werden, resultiert aber keine Allgemeingültigkeit, weil er im Leben nicht für normal gehalten würde. Wie im Leben die äußern Verhältnisse für das Handeln des Einzeln mitbestimmend sind, so muß es auch im Drama wiedergegeben werden. Keiner wird mehr als Ludwig von Rümelins Vorwurf getroffen, wenn dieser sagt: „Nur eine einseitige Theorie erhebt die markierte Ungleichheit des Naturells zu einem Kardinalpunkt für den dramatischen Dichter.“[1])

Ludwig giebt seine Theorie vom Charakterdrama allerdings als Resultat seiner dramatischen Studien aus. Nach unsern frühern Untersuchungen scheint er aber dazu nicht berechtigt zu sein; denn wo wir zugriffen, um das eine oder das andere Drama auf seinen ihm von Ludwig nachgesagten Vorzug oder Nachteil zu prüfen, fanden wir regelmäßig das Gegenteil seiner Behauptung wahr. Es liegt somit die Vermutung nahe, daß Ludwigs Theorie eine rein subjektive, nicht aber eine relative ist, d. h. daß

[1]) Rümelin a. a. O. 54.

ihr entsprechende Dramen erst noch gesucht werden müssen. Jedenfalls dürfen wir uns jetzt schon den Schluß gestatten, daß Shakespeares Dramen auf keinen Fall als Beweismittel für die Richtigkeit der Ludwigschen Theorie anzusehen sind, — weil sie eben durchweg typische Dramen sind; typisch aber würden, wie wir sahen, Ludwigsche Charaktere niemals sein können. Daher werden wir nun unsere Frage so stellen: Giebt es überhaupt ein Charakterdrama im Sinne Ludwigs? Nun denn, es giebt wirklich eins! Ob es ihrer noch mehr giebt, bezweifeln wir — abgesehen vielleicht von Produktionen, die eine tiefere ästhetische Würdigung nicht beanspruchen können. Aber schwerlich giebt es eins, an dem man die Verirrungen Ludwigs so deutlich vor Augen sieht, wie an dem Ludwigschen Erbförster: Da ist ein reicher Gutsherr, der in einem seiner Wälder abholzen möchte. Sein Förster widerrät aus Gründen, die dem Gutsherrn nicht einleuchten, weshalb er dem Förster das Abholzen kurzer Hand befiehlt. Gegen diesen Befehl lehnt jener sich auf und rechtfertigt seine Aufsässigkeit damit, daß er seinem Brodherrn einfach das Recht abspricht, ihm den bewußten Befehl zu geben. Und diesen verrückten Standpunkt vertritt er dann mit einer fabelhaften Hartnäckigkeit bis in seine äußersten Consequenzen. Was haben wir also hier? Genau das, was wir oben aus Ludwigs Theorie folgern mußten, nämlich die Tragödie eines unvernünftigen Starrkopfes, eines Thoren, der da glaubt, die Welt müsse so sein, wie er sie sich in seinem Kopfe zurechtgelegt hat, und die Verhältnisse, die Situationen müßten sich unter allen Umständen nach seiner Persönlichkeit richten. So bringt er es allerdings fertig, sich die Situationen selbst zu machen, dadurch, daß er mit dem Kopfe durch die Wand rennt und keiner vernünftigen Überlegung zugänglich ist. Man kann es aber Bulthaupt wirklich nicht übel nehmen, wenn er den alten Ulrich auf einer bodenlosen Borniertheit als dem Grundzuge seines Charakters ertappt.[1]) Was sollen wir

[1]) Bulthaupt, a. a. O. III, 187.

aber mit einem solchen tragischen Helden, dessen Handeln offenbar von einer fixen Idee bestimmt wird? Gewiß kann geistige Unzulänglichkeit ein tief tragisches Moment sein, aber nur dann, wenn sie als letztes Ergebnis einer vorher richtig motivierten Collision erscheint: Das Eintreten dieses Zustandes geistiger Zerrüttung muß zugleich auch den Abschluß der Tragödie bedeuten. — Hier hätten wir also ein Beispiel für ein Ludwigsches Charakterdrama. Das einzige, was versöhnlich stimmt gegenüber der falschen Grundidee, ist das prachtvolle Milieu; aber selbst dieses vermag uns nicht über das peinliche Gefühl hinwegzuhelfen, welches uns von dem Augenblick an beschleicht, wo der alte Ulrich anfängt, über Recht und Unrecht zu philosophieren. Stellt man sich vor, daß Iffland in seinen „Jägern" denselben Vorwurf benutzt hätte, so fehlt auch das spießbürgerliche Gewand nicht mehr, um uns vollends die Lust an solchen Experimenten zu verleiden. Dabei aber geben wir immer noch das Eine zu bedenken, daß der Charakter des Erbförsters, solange dieser noch vernünftig handelt, genau so unter dem Einfluß der Situation steht, wie jeder einzelne der viel getadelten Schillerschen Helden, nein, noch viel, viel mehr: Man denke nur an den berüchtigten gelben Gewehrriemen, in dessen schauerlichem Hexenspuk die Werner, Müllner, Honwald und Genossen — in Wirklichkeit, wie wir sehen werden, die einzigen Fabeldramatiker in des Wortes böser Bedeutung — ein schauerliches Auferstehen feierten.

Wie gesagt, daß es noch ein zweites, gleich treffliches Beispiel für das Charakterdrama geben solle, bezweifeln wir. Übrigens kann die Grenze zwischen Gut und Bös hier eine äußerst feine sein, fein nicht in dem Sinne, daß sie schwer festzusetzen ist, sondern daß ein kleiner Schritt genügt, sie zu überschreiten. Um der wichtigen Frage möglichst von allen Seiten gerecht werden zu können, möchten wir auch hier nicht auf einige Beispiele verzichten. Wenn uns diesmal kein anderer als Ibsen diese Beispiele liefern muß,

so ist das kein Zufall; im Gegenteil liegt nichts näher, als in Ibsen den Dramatiker nach dem Herzen Ludwigs zu vermuten: Ist er doch der Dichter des Individualismus, der sich total auslebenden Einzelpersönlichkeit, also eben dessen, was Ludwig so heiß ersehnte![1]) Wir greifen „Nora" und den „Volksfeind" heraus.

1. Nora steht da als das Produkt einer falschen Erziehung, einer Erziehung, die sie unfähig macht, in bedeutsamen Fragen des Lebens selbständig zu handeln. Als sie sich nun plötzlich selbst in dieser ihrer Unfähigkeit erkennt, beschließt sie eine Selbsterziehung an sich vorzunehmen, — und zwar draußen im Strom der Welt. Da wird denn auch nicht lange überlegt; stehenden Fußes verläßt sie das Haus Haus ihres Mannes — und dieser kann sehen, wie er mit sich und den drei Kindern fertig wird. — 2. Dr. Stockmann, der „Volksfeind", hat eine Versammlung berufen, um seinen Mitbürgern ein Licht aufzustecken über die unsaubere Wirtschaft der städtischen Behörden. Geschickt haben aber die Behörden operiert, um den Redner vorher bei seinem Auditorium in Mißkredit zu bringen; als dieser nun sieht, daß er augenblicklich seine Absichten nicht erreichen kann, da thut er nicht das, was jeder vernünftige Mensch an seiner Stelle gethan haben würde, d. h. er wartet nicht einen günstigern Zeitpunkt für seine Operationen ab — vielmehr donnert er jetzt gegen Obrigkeit und Mitbürger zugleich los, indem er sich leidenschaftlich gegen die Unredlichkeit der erstern und die Tölpelhaftigkeit der letztern wendet. Das Resultat ist natürlich, daß in der Stadt seines Bleibens nicht länger sein kann, wodurch er sich und seine Familie an den Bettelstab bringt.

---

[1]) Meyer hat auch das Drama Ibsens, also allgemein das moderne Drama im Auge, wenn er sagt, daß Ludwig zwar nicht „den Schlüssel zum Shakespeare-Geheimnis gefunden hat, aber ein ganzes unentdecktes Königreich: Das Reich des zukünftigen Dramas." a. a. O. 61. cf. auch S. 84.

Was sagen wir dazu? Nun, hier gilt es zu unterscheiden. Wenn wir nämlich einmal vollständig absehen von der Tendenz der beiden Dramen, so können wir uns über die Antwort kaum bedenken: Nora sowohl wie der Volksfeind leiden an Erbförsterscher Starrköpfigkeit: Sie haben sich beide eine Idee in den Kopf gesetzt, und die muß nun auch unter allen Umständen verwirklicht werden, ohne daß sie sich vorher klar werden über die Wege, die dazu einzuschlagen sind. Die Wege, die sie thatsächlich einschlagen, können aber unsere Billigung nicht finden, weil es Wege der Thorheit sind, und thörichte Charaktere können uns als tragische Helden nie befriedigen. An und für sich würden also diese Ibsenschen Figuren derselben Beurteilung unterliegen, wie der Erbförster. — Nun tritt aber hier ein wesentlich neues Moment hinzu, und das ist die Tendenz. Denn mit diesem Charakter der Dramen als Tendenzdramen hängt die Gestaltung ihrer Helden unlöslich zusammen; es liegt nämlich direkt in der Idee der Stücke, daß deren Helden bei ihrem moralischen Sieg unter allen Umständen als die physisch Besiegten im Kampfe gegen eine verdorbene Zeitströmung erscheinen **sollen**, um auch dadurch jene Zeitströmung in ihrer ganzen Verdorbenheit zu zeigen. Und unter diesem Gesichtspunkt sind solche Charakterentwicklungen allenfalls zulässig, obwohl der Zweck mit vernünftigen Charakteren mindestens ebenso gut zu erreichen gewesen wäre. Ihr Schicksal ist aber dafür auch solchen Charakteren auf die Stirne geschrieben: Sie werden vergessen sein, sobald die Zeit ihre Tendenz überwunden hat, mag das auch einige hundert Jahre dauern. Der „Erbförster" will dagegen mit einem Tendenzdrama nicht verwechselt sein; er macht Anspruch auf das Prädikat „Typus" — und genügt deshalb nicht einmal für den Augenblick. — Wie schwer es aber ist, hier die Grenzen einzuhalten, wie leicht solche Charakterentwicklungen mit den dramaturgischen Grundforderungen in Konflikt geraten können, das sehen war an den genannten Ibsenschen Dramen: Bei aller Richtigkeit der Tendenz entpuppen sich deren

Träger dennoch als ganz unvernünftige Menschen. Ganz unleugbar hat Ibsen hier einen großen Schritt in das Gebiet gethan, wo die Erbförster zu Hause sind. — Übrigens sind die genannten Beispiele nicht die einzigen Muster dieser Art bei Ibsen. Auch wir Deutsche haben hier nicht gerade zu unserm Vorteil von dem Alten aus Nordland gelernt. Wer andrerseits ein Beispiel dafür haben will, mit welch geringen Mitteln ein großer Dichter die gefährliche Klippe vermeiden kann, wie man, mit andern Worten, mit wenigen, aber freilich wesentlichen Änderungen den „Typus" herausarbeiten kann, der studiere Björnsons „Neues System", für dessen Analyse uns leider hier der Platz fehlt.

Was wir zeigen wollten, war also, daß es überhaupt kein gutes Drama geben kann, welches man als Charakterdrama im Sinne Ludwigs bezeichnen könnte. Man stelle sich doch — ganz abgesehen von dem Beispiel, welches der Erbförster bietet, — einmal ganz im allgemeinen vor, welchen Gang die Charakterentwicklung eines Helden nehmen müßte, der stets die Situation macht: Wollte der Held, wie ihn das Charakterdrama verlangt, stets seinem Willen unmittelbar Folge geben, so wäre in den allermeisten Fällen eine ruhige Entwicklung des Dramas gar nicht möglich, weil die Gewaltmaßregeln des Helden der Sache höchst wahrscheinlich stets ein vorzeitiges Ende bereiten würden. Denken wir uns z. B., daß Judah sich bei dem wahnsinnigen Fanatismus der Juden nicht besonnen und abwartend zurückgezogen, sondern so gehandelt hätte, wie er nach Ludwig handeln müßte, welchen Verlauf würde dann die Handlung nehmen? Judah müßte zunächst den Jojakim ohne weiteres niederstechen, und die Folge davon wäre entweder die, daß er — was das Wahrscheinlichere ist — von dem aufgeregten Volkshaufen gelyncht würde, womit alles zu Ende wäre; oder daß er das Volk für sich begeisterte, sich von neuem mit ihm gegen den Feind werfen und diesen besiegen würde — und das wäre eine Entwicklung der Dinge, die in den Bau des Dramas gar nicht

paßte, weil sie bereits eine Verwirklichung der Idee des Ganzen bedeuten würde, bevor die Charaktere sich ausgelebt hätten. Daraus geht folgendes hervor: Vorausgesetzt, daß es überhaupt ein Charakterdrama geben kann, müßte dessen Held im Verlauf des Stückes vor jeder Gelegenheit bewahrt bleiben, die dazu angethan wäre, ihn zum Kampfe zu reizen, weil er seinem Charakter entsprechend diesem Kampfe gar nicht aus dem Wege gehen könnte: Wollte er sich nämlich zurückziehen und die Rolle des Abwartenden spielen, so würde nicht mehr er die Situation machen, sondern diese ihn. Durch die Aufnahme des Kampfes würde aber eben die Katastrophe herbeigeführt werden, ehe die ganze Entwicklung des Dramas bis zur Katastrophe vorgeschritten wäre. Überlegen wir nun hierzu, daß der Held vor solchen Gelegenheiten absolut gar nicht bewahrt bleiben kann, — schon aus dem einfachen Grunde nicht, weil sich Spiel und Gegenspiel doch im Drama auch vor der Katastrophe wenigstens einmal begegnen müssen, — so dürfen wir daraus die Folgerung ziehen, daß ein Charakterdrama im Sinne Ludwigs ein Ding der Unmöglichkeit ist. Leuten, die mit gleicher Liebe und Begeisterung, aber mit weniger Blindheit und Einseitigkeit, an Shakespeare herantreten, kann es daher nie begegnen, in dessen Helden Charaktere zu erblicken, die „nie von der Situation gemacht werden". Typisch ist in dieser Beziehung Ulricis Erklärung der Hexenerscheinung im Macbeth. Er begründet das Erscheinen der Hexen damit, daß er den Willen des Menschen für nur „bedingt oder relativ frei" erklärt, „bedingt durch die allgemeine Lage der Dinge"; hier lesen wir sogar, daß „die äußern Umstände es oft sind, die den schlummernden Antrieb erst wecken und entwickeln".[1]) Es ist daher nur anzuerkennen, wenn R. M. Meyer trotz der warmherzigen Verehrung, die er Ludwig entgegenbringt, doch nicht den Blick verschließt vor dessen Fehlern: „Aber auch aus den besprochenen

[1]) Ulrici, a. a. O. II, 106 f.

Dramen werden mit fanatischer Einseitigkeit immer nur dieselben Gesichtspunkte herausgeholt — diejenigen, die entweder Ludwig gegen Schiller, gegen die Tendenzdichter, gegen das französische oder französierende Maschinendrama Recht geben, oder aber (was doch die Hauptsache bleibt) ihm Hilfe beim Prozeß des Schaffens versprechen. Und so findet er doch in Shakespeare nur was er finden will".[1])

Wir kommen somit vorläufig zu folgendem Schluß: **Das, was Ludwig sich unter Charakterdrama vorstellt, ist dramatisch falsch**; und da die ganze Theorie auch nach Ludwig gerade in dem von diesem gewollten Verhältnis von Handlung und Charakter ihren Kernpunkt hat, **so ist die Bezeichnung „Charakterdrama" im allgemeinen als verfehlt anzusehen.**

§ 2.

Fabeldrama.

Das gewonnene Resultat ist vorläufig nur ein negatives. Wir wissen jetzt, daß Ludwigs Theorie, daß die auf ihm fußende ganze Idee des Charakterdramas ein Irrtum ist. Ist nun damit zugleich die Billigung des „Fabeldramas" ausgesprochen?

Wenn wir hier von „Fabeldrama" reden, so verstehen wir darunter natürlich jenes Drama, welches man auch heute noch als ausgesprochenen Gegensatz zu dem von Ludwig gewollten Charakterdrama kennt und — verwirft. Diese Verwerfung stützt sich also auf das angeblich falsche Verhältnis von Handlung und Charakter, und in dieser Beziehung seien auch hier die von Ludwig als wesentlich bezeichneten Merkmale des „Fabeldramas" nochmals herausgehoben: Die Fabeldramen „entbehren der Charakteristik, weil die Situation in ihnen die Hauptsache ist"; in welcher Weise sich dies die Charakteristik beeinträchtigende Überwiegen der Situation äußert, sagt uns um vieles deutlicher ein zweiter Satz, wo

[1]) Meyer, a. a. O. 83.

es heißt, daß der Held des Fabeldramas „nie die Situation macht, sondern jedesmal von der Situation gemacht wird". (I, 299. a. a. O.)

Hiernach läßt sich die oben gestellte Frage, ob das Fabeldrama unsere Billigung erfahren könne, mit andern Worten, ob wir Ludwig Unrecht geben dürfen, wenn er ein Drama auf Grund der genannten wesentlichen Merkmale als dramaturgisch falsch verurteilt, ohne weiteres verneinen; und zwar geben wir hier Ludwig aus ebenso natürlichen Gründen Recht, als wir ihm in der Idee seines Charakterdramas Unrecht geben mußten. Wir können uns hier kürzer fassen, als bei unserer Kritik des Charakterdramas, weil wir hier im Prinzip denselben Weg noch einmal zu machen haben. Man stelle sich auch hier den tragischen Helden vor, der nie die Situation macht, sondern stets von der Situation gemacht wird! Wäre das überhaupt noch ein Held, d. h. eine dramatische Leitfigur? Unmöglich; denn es fehlte ihm dazu das allernotwendigste Erfordernis, nämlich die Selbständigkeit, und damit die Fähigkeit, der Träger einer Idee, eines Strebens zu sein: Für ihn, der sich allemal der Situation überläßt, damit diese mit ihm mache, was sie wolle, hätte es ja gar keinen Zweck, sich eine Idee in den Kopf zu setzen, da diese ihm durch die nächste ungünstige Situation bereits über den Haufen gestoßen würde. Hat Ludwig da nicht vollständig Recht, wenn er sagt, daß solche „Fabeldramen" der „Charakteristik entbehren"? Sie könnten eben nur unter der einen Voraussetzung etwas Vernünftiges bieten, daß der Dichter die Situation für den ganzen Verlauf des Dramas von vornherein so einrichtete, daß sie stets in die Idee des Helden paßte, hier einmal fördernd, dort wieder hemmend, bis der Held endlich an seinem tragischen Ende angelangt wäre. Aber das wäre ja die reinste Mache! Also weg mit diesem Fabeldrama; weg mit allem, was nicht an Shakespeare wenigstens erinnert; weg vor allem mit Schiller! Mit Schiller? ja freilich; denn hier ist ja der Herd des Übels zu suchen. Beseht euch nur diese Maria Stuart, diesen

Wallenstein: Sind das nicht solche Gestalten, die keinen Funken von Selbständigkeit haben, die von der Situation hin und hergeworfen werden, wie die Wetterfahnen?!

Die Farben scheinen vielleicht etwas stark aufgetragen; doch darf man nicht vergessen, daß nicht wir es sind, die da übertreiben, sondern Ludwig. Wir sagen kein einziges Wort mehr, als uns nach der mitgeteilten Ludwigschen Definition des Fabeldramas durchaus zusteht. So, wie wir es darstellten, und nicht ein Jota anders, müßte ein tragischer Held aussehen, der nie die Situation macht, sondern stets von der Situation gemacht wird. Und solchen Unsinn hat Aristoteles in einen Lehrsatz formuliert, und Schiller ward sein getreuer Schüler! Nun, was den Aristoteles angeht, so werden wir uns nicht mit den Behauptungen seiner Gegner begnügen, sondern uns bald durch eine eigene Untersuchung des in Frage stehenden Teiles seiner Dramaturgie davon zu überzeugen suchen, wieweit die Angriffe seiner Gegner berechtigt sind. Daß aber bei Schiller dergleichen nicht zu finden ist, brauchen wir kaum nachzuweisen; dagegen spricht schon einfach die Thatsache, daß die Verurteilung Schillers durchaus keine einstimmige ist: Eine Spaltung der Stimmen in zwei gleich große Lager wäre aber doch nicht wohl denkbar, wenn es sich wirklich um einen so offenkundigen Unsinn handelte, wie Ludwig ihn Schiller nachsagt. Dennoch sei auch hier der Vollständigkeit halber auf einige besondere Punkte hingewiesen. So erinnern wir für den Wallenstein beispielsweise gleich an die ersten Szenen, wo eine Maßregel getroffen wird, die für den Verlauf des ganzen Dramas von größter Wichtigkeit ist, da sie diesem die Richtung weist, d. i. die Zurückweisung Questenbergs, des kaiserlichen Gesandten. Nur diplomatische Gründe sind es, die Wallenstein dazu veranlassen, dem kaiserlichen Gesandten die Gesinnung seiner Generäle aus deren eignem Munde hören zu lassen; im übrigen erfolgt die Zurückweisung der Forderungen des Kaisers durch Wallenstein vollständig aus dessen eigener Initiative; von Situationseinflüssen kann hier gar

nicht die Rede sein: Wallenstein ist hier genau so der Schöpfer und Herr der Situation wie Maria Stuart es bei ihrer Begegnung mit Elisabeth ist, wo wir es mit dem überströmenden Ausfluß eines so ureigenen Gefühls zu thun haben, daß nur Ludwigs schier unglaubliche Verbissenheit hierin eine Situationsdienerei erblicken konnte. Nicht anders liegen die Dinge in jenen Dramen, denen wir die Eigenschaft der Charaktertragödie, wie Ludwig diese auffaßt, absprechen mußten: Wenn Macbeth auch den Anstoß zum Königsmorde durchaus durch die Situation erfährt, die Durchführung der einmal übernommenen Rolle bis in ihre äußersten Consequenzen ist doch zum größten Teil das Werk seines eignen Wollens. Judah ferner erklärt zwar ausdrücklich, daß er auf seine Stunde warten müsse; als er aber in jener wunderbar mächtigen Szene sich als Einziger einer ganzen Kriegerrotte entgegenstellt, da folgt er so sehr dem Triebe seines eignen Herzens, da ist so wenig von Situationseinflüssen zu spüren, daß seine sämtlichen Glaubensgenossen sprachlos sind über diese ebenso unerwartete, wie unerhörte Kühnheit.

Mußten wir oben eine bedeutende Einschränkung in der von Ludwig verlangten Bethätigung des dramatischen Charakters verlangen aus Gründen, die direkt im Wesen des Dramas selbst liegen, so ist hier die Sache eine ganz ähnliche: Ludwig erblickt im Fabeldrama Fehler, die dieses, wenn sie wirklich vorhanden wären, einfach als Karikatur aller dramatischen Dichtung erscheinen lassen würden, die es deshalb gar nicht verdienten, daß ein ernsthafter Mann wie Ludwig seinen Scharfsinn an ihnen verschwendete; jedenfalls bedürfte es aber keines so großen kritischen Apparates, um handgreifliche Fehler, wie Ludwig sie dem Fabeldrama nachsagt, festzustellen. Jetzt begreifen wir aber, weshalb die Sache Ludwig so große Mühe machte: Er suchte eben etwas, was gar nicht vorhanden war. So findet Meyers oben angeführtes Wort, daß Ludwig „eben nur findet, was er finden will", auch hier eine ausgedehnte Bestätigung: Da er sich in seine Idee förmlich hin-

eingebohrt hatte, konnte er schließlich zu solchen Ungeheuerlichkeiten kommen, wie wir sie in seiner Auslegung der großen Streitszene zwischen Maria und Elisabeth kennen lernten.

Wir sagten oben, daß in unsern Augen höchstens die Schicksalstragödien als richtige Beispiele für den Ludwigschen Begriff des Fabeldramas betrachtet werden könnten — wobei man freilich nicht vergessen darf, daß hier der Dichter die Schicksalsidee mit Absicht und Bewußtsein der ganzen Entwicklung der Handlung zu Grunde legt. Im übrigen aber kann hier, wo stets ein Verhängnis, ein unabwendbares Schicksal von vornherein dazu bestimmt ist, das letzte Wort zu sprechen, hier wo alles gleichsam zu dem bekannten Ende mit Schrecken prädestiniert ist, von Charakterentwicklung wirklich nicht mehr gesprochen werden; hier thut wirklich die Situation alles, oder genauer: Jede vom Schicksalsdichter auf die Charakterentwicklung verwandte Mühe ist durchaus überflüssig, da ihm ja das Schicksal zum Schlusse doch immer einen Strich durch die Rechnung macht. Die Schicksalsdichter begehen alle den Fehler, den Schwering Grillparzers „Ahnfrau" vorwirft: „Er (Grillparzer) räumt nicht ein, daß in den streng geschlossenen Kreis des modernen Dramas kein Eingreifen einer übernatürlichen Welt erfolgen darf, daß hier die Schicksale die notwendigen Folgen der Handlungen, diese die notwendigen Folgen der Leidenschaften, diese die notwendigen Folgen der Charaktere sein müssen,"[1]) d. h. daß die Schicksalstragödien eben von vornherein aus dem Kreise jener Dramen ausscheiden, die den Regeln einer allgemeinen Dramaturgie unterliegen. Nebenbei bemerkt, bietet somit der Erbförster das merkwürdige Schauspiel, daß wir hier beide Extreme vereinigt finden: Das Charakterdrama à la Ludwig in der Entwicklung des alten Ulrich, und das Fabeldrama in der Schicksalsidee, die mit dem gelben Gewehrriemen verknüpft ist.

---

[1]) J. Schwering, Grillparzer hellenische Trauerspiele, pg. 5.

Das Resultat, zu welchem wir hier gelangen, ist durchaus jenem ähnlich, welches uns die Untersuchungen des Ludwigschen Begriffes des Charakterdramas boten: Ludwigs Kampf gegen das Fabeldrama entbehrt der Begründung, weil die Fehler, die er gegen dieses geltend macht, gar nicht existieren. Desgleichen ist der Allgemeinbegriff des Fabeldramas, insoweit er sich auf Ludwigs Theorie gründet, fallen zu lassen, weil ihm wirklich zutreffende Beispiele im Drama niemals entsprechen können.

Somit ist mit keiner der beiden Theorien etwas anzufangen, weder mit der des Charakter-, noch mit der des Fabeldramas, sobald man nach ihnen entsprechenden praktischen Beispielen sucht. Wir sahen indessen zugleich, daß hier Theorie und Praxis zwei grundverschiedene Dinge zu sein scheinen, daß namentlich, was die Praxis angeht, über Schiller nur auf Grund falscher Voraussetzungen der Stab gebrochen zu sein scheint. Darum halten wir es für das Natürlichste, Notwendigste und Beste, dem Übel unmittelbar an die Wurzel zu greifen, indem wir streng quellenmäßig an die Frage herantreten: Was hat denn Aristoteles eigentlich gelehrt, wodurch ein großer Teil der modernen Dramaturgie sich zu prinzipieller Opposition gegen ihn veranlaßt fühlte? Die Frage ist überflüssig, sagt der Charakterdramatiker, weil sie wenigstens hundertmal beantwortet worden ist; Aristoteles ist ja eben der Friedenstörer, der jene unbegreifliche Lehre von der Handlung als dem Wichtigsten im Drama in die Welt gesetzt hat. Gut; dann wollen wir unsere Frage mit der Bemerkung begründen, daß wir deren Beantwortung, wie sie sich seit mehr als hundert Jahren nicht nur bei den Charakterdramatikern, aber namentlich bei diesen fortgesetzt vererbt, für grundsätzlich falsch halten. Mit Absicht haben wir die aristotelische Poetik bisher unbeachtet gelassen, um den Gang unserer Untersuchungen nicht zu stören.

§ 3.

Aristoteles und das Charakterdrama.

Wir werden auch hier, dem nächsten Zwecke dieser Arbeit entsprechend, soviel es geht, auf Ludwig zurückgreifen. Auffallender Weise scheint Ludwig der aristotelischen Poetik wenig Aufmerksamkeit zugewandt zu haben; in den bisher veröffentlichten umfangreichen Bänden der „Studien" haben wir kaum ein Dutzend Stellen gezählt, an denen des Aristoteles überhaupt Erwähnung geschieht. [I, 70, 84, 254, 276, 324, 428, 464, 509, II, 19.] Und dabei ist das, was uns hier geboten wird, noch äußerst spärlich; für uns kommt fast nur der Aufsatz „Die Handlung und die Charaktere im Drama" (I, 508 f.) in Betracht. Indessen ist die Stellung der Charakterdramatiker zu Aristoteles bekannt, indem der Lenzsche Programmsatz von 1774 noch jetzt als der entscheidende Wendepunkt in der modernen Dramaturgie betrachtet wird.[1]) Mit Rücksicht hierauf möge uns in den folgenden Ausführungen die Frage beschäftigen: Was hat Aristoteles überhaupt über das Verhältnis von Handlung und Charakter im Drama gelehrt? Die Kapitel 6—15 der aristotelischen Poetik sollen auf diese Frage die Antwort geben.

Es sind drei Begriffe, denen wir zunächst unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden haben: πράξις, μῦθος und ἦθος. Zur Erklärung dieser Begriffe mögen vorläufig drei kurze Definitionen genügen, wie sie die Poetik gleich im Kapitel 6 bietet. Der Begriff der πράξις ergiebt sich am besten aus einer kurzen Begriffsbestimmung der Tragödie: Danach ist die Tragödie „die Nachahmung [besser nachahmende Darstellung] einer Handlung; die Handlung aber wird vom Handelnden vollzogen."[2]) Da nun die Handelnden eben die sog. dramatischen Charaktere sind, so läßt sich πράξις

[1]) Vgl. Klaar, a. a O. S. 7.

[2]) Ar P. VI 1449 b[36]: πράξεως ἔστι μίμησις (sc. ἡ τραγ.) πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων.

kurz wiedergeben mit „Offenbarung des Charakters in Handlung". μῦθος definiert Aristoteles wenige Zeilen später mit „Zusammensetzung der Geschehnisse".[1]) Der hier gemachte Unterschied zwischen πράξις und πρᾶγμα ist einfach der, daß πράξις subjektiv das Gethanwerden und πρᾶγμα objektiv das Gethansein bezeichnet. Also ist μῦθος das, was wir heute mit „Fabel" bezeichnen, d. h. die Zusammenfassung des ganzen Verlaufes der dramatischen Handlung in geordnetem Zusammenhang. Als drittes gesellt sich hinzu das ἦθος, der Charakter. „Charakter", sagt Aristoteles, „ist das, wonach die Handelnden in einer bestimmten Beschaffenheit erscheinen."[2])

Wir führten nun bereits, in der kurzen Übersicht über die Entwicklung der Begriffe Fabel- und Charakterdrama, jene Stelle an, wo Aristoteles über das Verhältnis von Handlung und Charakter im Drama spricht; vollständiger als wir sie oben wiedergaben, lautet diese Stelle so: „Das Wichtigste hiervon [von den genannten 6 Bestandteilen der Tragödie] ist nun die Zusammensetzung der Geschehnisse; denn die Tragödie ist nicht die nachahmende Darstellung von Menschen, sondern von Handlung und Leben, von Glück und Unglück. Die jedesmalige [oder jeweilige] Glückslage aber hat im Thun des Menschen ihre Bedingung, und Handeln ist unser Lebenszweck, nicht aber irgend ein Sosein. Nun sind aber die Menschen ihrem Charakter entsprechend von irgend einer Beschaffenheit [Sosein], gemäß ihrer Handlungen dagegen glücklich oder unglücklich. Daher lassen sie handelnde Personen nicht deshalb auftreten, um Charaktere nachzuahmen, sondern sie bringen die Charaktere mit zur Darstellung wegen der Handlungen. Also sind die Geschehnisse und die Fabel Endzweck

---

[1]) λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων. VI, 1445 a[4].

[2]) τὰ δὲ ἤθη (sc. λέγω), καθ' ἃ ποιούς τινας εἶναι φαμεν τοὺς πράττοντας. VI, 1450 b[8].

der Tragödie. Der Endzweck aber ist bei allem das Wichtigste.“ [1]) Dies ist die grundlegende Äußerung des Aristoteles über den Causalnexus zwischen Handlung und Charakter im Drama und wird demnach auch in erster Linie unsere Aufmerksamkeit zu beschäftigen haben.

Zunächst sei folgendes festgestellt: Da Aristoteles unter *πράξις* die Äußerung des Charakters in Handlung versteht, so beruht die ganze Gegenüberstellung von *πράξις* und *ἦθος* nur in seiner Unterscheidung zwischen dem Charakter als solchem in der ruhenden Beschaffenheit und dem Charakter in seiner Bethätigung, wobei diese Bethätigung in Rede und Handlung besteht. Von diesen beiden, vom Charakter und seiner Handlung, behauptet er dann, daß das letztere das Bedeutendere sei, das *μέγιστον*. Nun fragen wir erstens: Ist Aristoteles dazu berechtigt, in diesem Sinne der Handlung den Vorzug einzuräumen vor dem Charakter?

Zu dieser Frage hat auch Ludwig Stellung genommen, und er urteilt also: „Wenn anders Aristoteles Erklärung des Zweckes der Tragödie, durch Mitleid und Furcht diese und dergleichen Leidenschaften zu reinigen, die richtige ist, so sind auch die Charaktere, d. h. die Menschen, die Hauptsache darin, nicht die Handlung; denn Mitleid und Furcht knüpfen sich an die Menschen, nicht an die Handlung.“ [2]) Das was Ludwig sagt, ist nicht ganz unrichtig; er beachtet aber Eines nicht, daß nämlich unsere Be-

---

[1]) *μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου καὶ εὐδαιμονίας· καὶ κακοδαιμονίας καὶ γὰρ ἡ εὐδαιμονία ἐν πράξει ἐστί, καὶ τὸ τέλος πρᾶξίς τις ἐστίν, οὐ ποιότης· εἰσὶ δὲ κατὰ μὲν τὰ ἤθη ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τοὐναντίον. οὔκουν ὅπως τὰ ἤθη μιμήσωνται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἤθη συμπεριλαμβάνουσι διὰ τὰς πράξεις. ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας. τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἁπάντων.* VI, 1450 a15.

[2]) Ludwig, I, 509.

urteilung des Menschen als solchen nur als ein Rückschluß erscheint, als eine Reflexion von seinen Thaten auf seinen Charakter. Wenn daher Ludwig fortfährt: „Die Handlung ist nur Mittel mit, den Menschen interessant zu machen", so muß dieser Satz eine Modifikation dahin erfahren, daß die Handlung nicht sowohl Mittel mit, als vielmehr das allerwichtigste Mittel, und weil im Drama mit Reden allein nichts gethan ist, geradezu das einzigste Mittel ist, den Menschen interessant zu machen. Die Handlungen des Individuums sind naturgemäß der einzige Maßstab, den wir für die Beurteilung seines Charakters haben, und deshalb hat Aristoteles mehr Recht, als Ludwig: Es ist einfach ein Unding, über den dramatischen Charakter zu disputieren, ohne dabei das, was er thut, vorwegzunehmen. Andererseits setzt freilich jede dramatische Handlung [πράξις] wiederum den handelnden Charakter voraus, sodaß es auch bei Aristoteles nicht korrekt wäre, wenn er hier ohne tieferen Grund eine Trennung in Handlung und Charakter vornähme — und hiermit kommen wir einen bedeutsamen Schritt vorwärts: Ludwig und mit ihm die ganze Theorie des Charakterdramas erblickt zwischen Handlung und Charakter einen **Gegensatz**. Für Aristoteles dagegen wird sich nie beweisen lassen, daß er bei seiner Trennung von πράξις und ἦθος gleichzeitig auch an einen Gegensatz gedacht haben soll. Weil nämlich die πράξεις, wenn auch nicht wichtiger als das ἦθος, so doch jedenfalls dessen Ausdrucksform sind, so ist ein Gegensatz von vornherein ausgeschlossen. Einen besonderen Aufschluß darüber, daß der Stagirite an einen solchen Gegensatz auch gar nicht gedacht hat, gewähren uns auch die anderweitigen Bestimmungen der Poetik über den tragischen Charakter. Nehmen wir z. B. die kurze Definition, die wir oben bereits anführten, „Charakter ist das, wonach die Handelnden in einer bestimmten Beschaffenheit erscheinen." Dieser Satz geht zwar der eben behandelten Gegenüberstellung von πράξις und ἦθος voraus; er zeigt uns aber deutlich, welch enges Kausalitätsverhältnis bei

Aristoteles zwischen πράξις und ἦθος besteht — ein Beweis für unsere oben ausgesprochene Behauptung, daß Aristoteles hier an einen Gegensatz gar nicht gedacht haben kann. Damit aber verliert diese Gegenüberstellung, diese Trennung von πράξις und ἦθος **den Charakter des Wesentlichen:** man könnte sie wegbleiben lassen, ohne dem Gesamtwerte der aristotelischen Ausführungen über die Tragödie im geringsten zu schaden.

Wenn Aristoteles sie trotzdem nicht missen wollte, so hatte er dafür offenbar einen ganz bestimmten Grund: Die ostentative Betonung der Handlung gegenüber dem Charakter ist nichts anderes, als eine Spitze gegen eine bestimmte Richtung des zeitgenössischen Dramas. Wie dies Drama im einzelnen beschaffen gewesen ist, wissen wir nicht, da es uns nicht erhalten ist. Wir dürfen aber schließen, daß es ein spezifisch schönrednerisches Pathos- und Reflexionsstück war, in dem über lauter schönen Worten die Handlung vergessen blieb, darauf deuten die Sätze; „Wenn man ferner charakteristische Ausdrücke, Diktion und Reflexion so, wie es in einem guten Drama sein soll, in guter Ordnung mit einander verbindet, so erfüllt man damit nicht die Aufgabe der Tragödie; viel leichter aber wird das jene Tragödie thun, die alle diese Dinge sparsamer anwendet, dagegen aber eine Fabel und eine richtige Zusammensetzung von Geschehnissen hat.“ [1]) Unter Berücksichtigung dieser Sätze wird denn auch der Potentialis klar, der wenige Zeilen vorhergeht: „Ferner möchte es wohl ohne Handlung keine Tragödie geben, wohl aber ohne Charaktere. So sind ja die Tragödien der meisten Neuern ohne scharfe Charakteristik.“ [2])

[1]) *ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξεις καὶ διανοίας εὖ πεποιημένας, ποιήσει οὐ ὃ ἡν τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἡ καταδεεστέροις τούτοις κεχρημένη τραγῳδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ συστάσιν πραγμάτων.* VI, 1450 a[27].

[2]) *ἔτι ἄνευ μὲν πρᾶξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἄν. αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγῳδίαι εἰσί.* VI, 1450 a[23].

Diese Worte haben häufig genug herhalten müssen, um das aristotelische Drama der „Charakterlosigkeit" zu zeihen; auch Ludwig ruft hier verwundert aus: „Ich möchte wohl wissen, wie Aristoteles den Gegenstand ohne Charakteristik hätte malerisch oder dramatisch versinnlichen wollen." [1]) Der Sinn dieses an sich gewiß höchst merkwürdigen Satzes — denn eine Tragödie mit Handlung, aber ohne Charakter muß nicht nur unserm modernen Fühlen etwas Unverständliches sein, sondern widerspricht doch auch, wie wir bereits kurz gezeigt haben und noch des weitern ausführen werden, der aristotelischen Lehre vom unvermeidlichen Causalnexus zwischen Handlung und Charakter — der Sinn dieses Satzes aber ist folgender: Dramen mit Handlung, aber ohne deutliches Herausarbeiten des Charakters finden nicht gerade die Billigung des Aristoteles, doch hält er sie immerhin für besser, als solche ohne jede Handlung; denn „Dramen" ohne Handlung sind überhaupt keine „Dramen", wohingegen Dramen mit Handlung auch naturgemäß stets eine gewisse, wenn auch noch so ungenügende Charakteristik aufweisen müssen; denn nicht aus jedem Charakter folgt Handlung, wohl aber setzt jede dramatische Handlung einen Charakter oder wenigstens die Ansätze zu einem solchen voraus. Wir kommen somit zu dem Schlusse, daß die von Aristoteles gemachte Trennung von πράξις und ἦθος lediglich einem Tendenzkampfe gegen eine gewisse Richtung des zeitgenössischen Dramas entsprungen ist, der auch nur als solcher eine wesentliche Bedeutung beizumessen ist, denn wenn Aristoteles gezwungen war, eine Richtung zu bekämpfen, die so sehr den Charakter betonte, daß sie die Handlung ohne Weiteres aus dem Drama strich, so war es allerdings wesentlich, auf diese Weise die Bedeutsamkeit der Handlung gegenüber dem Charakter hervorzuheben. So ist auch die unbestreitbar etwas spitzfindige Beweisführung dieser ganzen Stelle zu erklären und zu verstehen.

---

[1]) Ludwig, I, 510.

Die Klarstellung dieses Punktes lag uns besonders am Herzen; sonst hätten wir uns die Kritik des Verhältnisses von πράξις und ἦθος viel bequemer machen können, da aus andern Stellen der aristotelischen Dramaturgie unmittelbar hervorgeht, daß wir mit unserer Auffassung dieses Verhältnisses Recht haben. So sagt Aristoteles an einer andern Stelle desselben Kapitels: „Die Tragödie ist nämlich die Nachahmung einer Handlung, und als solche freilich auch die Nachahmung von Handelnden.“[1]) Dies διὰ ταύτην beweist wohl besser als alles Andere die enge Zusammengehörigkeit von πράξεις und πράττοντες [d. i. ἤθη]. Auch eine unauffällige, aber nicht minder bedeutsame Stelle im Kapitel 15 sei nicht vergessen. Wenn es dort heißt: „Da aber die Tragödie die nachahmende Darstellung von Bessern ist . . .“,[2]) so ist hier natürlich ἀνθρώπων, πραττόντων, ἠθῶν zu ergänzen. Hält man hiergegen die Stelle im Kapitel 6, wo gesagt wird, daß die Tragödie die nachahmende Darstellung von Handlung ist, μίμησις πράξεως, so wäre es doch ein Widerspruch, hier von einer μίμησις βελτιόνων zu reden, wenn πράξις und ἦθος im Gegensatz ständen. Also auch hier wieder ein Beweis für die ganz im Sinne des Aristoteles liegende enge Verbindung von πράξις und ἦθος.

Ist es somit nicht an sich völlig gleichgültig, ob Aristoteles an der Vorherrschaft der πράξις festhält? Wird dadurch an der Entwicklung des ἦθος auch nur das Geringste geändert? Nein; denn Aristoteles ist ja eben mit seiner Bevorzugung der πράξις direkt auf das ἦθος angewiesen. Will er auf Grund seines Prinzips „viel“ Handlung haben, so muß er auch das ἦθος von vornherein für „vieles“ Handeln disponieren; denn die πράξις ist ja, wie wir zeigten, nur ein Ausfluß aus dem ἦθος.

---

[1]) ἔστι τε μίμησις πράξεως, καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων. VI, 1450 b[3].

[2]) ἐπεὶ δὲ μίμησίς ἐστιν ἡ τραγῳδία βελτιόνων. XV, 1454 b[9].

Unsere zweite Frage lautet jetzt, ob die Gegenüberstellung von πράξις und ἦθος bei Aristoteles mit dem Gegensatz von Fabel- und Charakter-Drama überhaupt etwas zu thun habe? Es ist sehr vorteilhaft für uns, daß Ludwig uns nicht darüber im Zweifel gelassen hat, was er unter Handlung verstanden wissen will, wenn er diese dem Charakter gegenüberstellt: er spricht da von der Handlung als von äußern Verhältnissen, von Situationen, von Situationseinflüssen. Das Eine ist also wohl zu merken, daß bei ihm Handlung in diesem Zusammenhange jedenfalls nicht, wie bei Aristoteles, das eigentümliche Thun des Heldencharakters, oder, wie wir oben sagten, die Äußerung desselben in Handlung bezeichnet. Daraus folgt aber unmittelbar, daß die Frage, ob der Charakter an sich, oder der Charakter in seiner Bethätigung die Hauptsache sei, mit dem großen Zwiespalt zwischen Fabel- und Charakterdrama **gar nichts zu thun hat.** Das Charakterdrama verlangt eine Bethätigung des Charakters unabhängig von der Situation, d. h. hier stehen sich Situation und Charakter als die streitigen Punkte gegenüber: Situation aber berührt sich mit dem aristotelischen πράξις nicht im geringsten. Und hiermit glauben wir die Theorie des Charakterdramas bezüglich ihrer Stellungnahme zum Fabeldrama **auf einem grundsätzlichen Irrtum von weittragendster Bedeutung befunden zu haben:** Man hat das aristotelische πράξις sehr richtig, aber sehr wenig verständnisvoll mit „Handlung" übersetzt, indem man dem Worte eine Bedeutung beilegte, die dem Stagiriten völlig fern gelegen hat. Zunächst machte man aus der Handlung eine „äußere" Handlung, die mit dem Thun des Charakters nicht nur nichts mehr zu thun hat, sondern diesem geradezu entgegengesetzt ist. Dann schraubte man die Bedeutung, die diesem äußern Geschehnis von Aristoteles angeblich beigelegt worden war, immer höher und las auf diese Weise schließlich aus der Poetik jenes monströse Fabeldrama heraus, in dem „die Situation alles, der Charakter

aber gar nichts thut." Das fing mit Lenz an und steht auch heute noch in schönster Blüte, trotzdem doch nichts falscher sein kann, als die erste Voraussetzung, die jener Deutung des Aristoteles zu Grunde liegt. Die ganze Theorie des Fabeldramas, wie sie von den Charakterdramatikern aus Aristoteles abgeleitet wird, ist nichts anderes, **als ein einziger großer Irrtum.**

Nun drängt sich uns unwillkürlich eine dritte Frage als interessant auf: Welche positive Beurteilung erfährt denn der tragische Charakter bei Aristoteles? Dasselbe Kapitel VI, dem wir die bereits mehrfach angeführte kurze Definition des tragischen Charakters entnahmen, giebt uns noch eine allgemeinere Begriffsbestimmung desselben, wonach Charakter das ist, „was den freien Willen in einer bestimmten Richtung zeigt. Deshalb lassen jene Reden nicht auf einen Charakter schließen, aus denen nicht klar hervorgeht, ob jemand etwas will oder nicht, oder in denen überhaupt jenes Wollen oder Nichtwollen gar nicht enthalten ist."[1]) Mit andern Worten: Alles, was der Held thut, muß nicht nur als ein Ausfluß seines Charakters erscheinen, sondern es muß auch das Gepräge eines genau erkennbaren Strebens sein.

Die Norm aber, nach der sich seinerseits der Charakter für die Bethätigung seiner Eigenart zu richten hat, wird bestimmt durch zwei Gesetze, durch das der Notwendigkeit, oder wenigstens durch das der Wahrscheinlichkeit: „Man muß aber auch bei den Charakteren ebenso, wie bei der Zusammensetzung der Handlungen stets nach Notwendigkeit oder nach Wahrscheinlichkeit streben, indem aus einem bestimmten Charakter ein ganz bestimmtes Thun und Reden mit Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit hervorgeht, wie auch ein Ereignis aus dem andern mit Notwendigkeit oder

---

[1]) *ἔστι δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρησιν ὁποια τίς. διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων ἐν οἷς (οὐκ ἔστι δῆλον ἢ προαιρεῖται ἢ φεύγει) μηδ' ὅλως ἔστιν ὅτι προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων.* cap. VI, 1450 b[8].

Wahrscheinlichkeit folgen muß.“[1]) Was Ludwig am Wallenstein so scharf getadelt hat, die angebliche Inkonsequenz in der Äußerung des Charakters, das wird also mit nicht geringerem Nachdruck hier auch von Aristoteles als schwerer dramatischer Fehler bezeichnet. „Causalnexus“ nennt der moderne Dramatiker das Band, welches den Charakter mit seiner Handlung verbindet; Aristoteles nannte es Notwendigkeit resp. Wahrscheinlichkeit. Die Verschiedenheit der Bezeichnung ändert nichts am Wesen der Sache. — Das prächtige Kapitel XV, dem diese Bestimmungen entnommen sind, birgt aber noch andere Schätze. In großen Zügen entwirft der Weise von Stagira ein intimes Bild des tragischen Charakters, an welchem vier führende Linien ins Auge fallen: Die erste Bedingung für den tragischen Charakter ist dessen „Brauchbarkeit“; was damit gemeint ist, werden wir gleich sehen. Dieser Grundzug wird dann in helleres Licht gesetzt durch Hinzutritt dreier Wesensbedingungen des Charakters, nämlich seiner „Angemessenheit“, seiner „Naturwahrheit“ und seiner „Stetigkeit“.[2]) Was die Brauchbarkeit des tragischen Charakters betrifft, so geht das aristotelische *χησρτά* auf die Ausführungen des Kapitels 13 zurück: Dies Kapitel beschäftigt sich mit jener Eigentümlichkeit, die den Charakter, wie die moderne Dramaturgie sich auszudrücken pflegt, zum „mittlern“ macht. Es ist überflüssig, daß wir uns mit der Analyse des sog. „mittlern Charakters“ beschäftigen, nachdem Lessing der hohen Bedeutung dieser feinsinnigen aristotelischen Bestimmung gerechte Würdigung hat zuteil werden lassen.

---

[1]) *ηρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἤθεσιν, ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει, ἀεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός, καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκος.* XV, 1454 a[33].

[2]) *περὶ δὲ τὰ ἤθη τετταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσται, ἓν μὲν καὶ πρῶτον ὅπως χρηστὰ ἢ . . . . δεύτερον δὲ τὰ ἁρμόττοντα . . . . τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον . . . . τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν.* XV, 1454 a[16f.]

Es kam uns ja überhaupt nur darauf an, in großen Zügen die Zeichnung wiederzugeben, die Aristoteles vom tragischen Charakter entwirft. Und so möchten wir jetzt die Frage stellen: Wo ist die aristotelische Bestimmung, die auf einen Shakespeareschen Charakter nicht paßte? Welche neuen Seiten weist der Shakespearesche dramatische Charakter auf, die nicht — selbstverständlich abgesehen von der zeitentsprechenden Änderung in den Ideen und in der Weltanschauung — bei Aristoteles bereits vorgesehen wäre? Wir möchten es bei dieser Gelegenheit nicht unterlassen, gerade den Modernen gegenüber einmal mit Nachdruck hinzuweisen auf den staunenswert weiten Blick, den der Stagirite beim Entwurf der wesentlichen Eigenschaften eines jeden tragischen Charakters, ganz besonders aber bei der Bestimmung der „mittlern" Qualität desselben bekundete. Es mag paradox klingen, aber nach der großartigen Analyse, die der tragische Charakter durch Aristoteles erfährt, kommt dem Drama, welches der Stagirite bei der Abfassung seiner Dramaturgie in der Idee hatte, nichts so sehr zu, als der Titel „Charakterdrama", — wenn man darunter ein Drama versteht, in welchem auf die scharfe Ausmeißelung der Charaktere die größte Sorgfalt verwandt ist. Dabei ist die Anspruchslosigkeit, mit der sich uns jene schwerwiegenden Worte darstellen, geradezu beschämend für uns. Wir nehmen das freilich heute alles als selbstverständlich hin; weit entfernt aber, in dem alten Aristoteles den Begründer solcher Normen zu verehren, an die wir uns nach einigen tausend Jahren noch unbewußt gebunden fühlen, gehen wir entweder dazu über, ihn völlig der Vernachlässigung des dramatischen Charakters zu zeihen, oder aber wir mißverstehen ihn, indem wir, wie Ludwig, irgend einen Satz willkürlich aus dem Ganzen herausgreifen und dadurch selbst die Schuld an Mißverständnissen tragen. Wie war es möglich, daß ein Ludwig jene herrlichen Worte, die Aristoteles über den tragischen Charakter spricht, übersehen konnte; er hätte doch seine helle Freude an ihnen erleben müssen. Unserer Ansicht nach kann es für das

merkwürdige Verhalten Ludwigs nur eine einzige Erklärung geben, nämlich die, — daß er den Aristoteles überhaupt nicht gekannt hat. Ganz abgesehen davon, daß die ganze Ludwigsche Beurteilung der aristotelischen Poetik bequem auf eine Seite zu bringen ist, hat man besonders an jener Stelle, die sich etwas eingehender mit aristotelischen Sätzen befaßt, deutlich den Eindruck, daß es sich hier nur um eine Kenntnis vom Hörensagen handelt. Die Grundlage seines Systems nahm Ludwig als geschaffen hin und hielt es nicht für nötig, sich von der Haltbarkeit dieses Fundamentes selbst zu überzeugen. So wurde er Nachbeter gerade darin, was am meisten seine persönliche Kritik hätte in Anspruch nehmen müssen: Vielleicht wäre ihm der Irrtum nicht entgangen, den die Aristoteleserklärung seit Lenz mit sich herumträgt. So aber müssen wir den Ausdruck „Fabeldrama" ein zweites Mal beanstanden: Wiesen wir ihn früher zurück, weil er etwas bezeichnet, was gar nicht existiert, so lehnen wir ihn diesmal ganz entschieden ab, **weil seine historischen Voraussetzungen einfach falsch sind.**

§ 4.

Fabel und Charakter im Drama.
Versuch eines Ausgleiches zwischen den beiden streitigen Theorien.

Frei schweift nun unser Blick über das Kampffeld, auf dem die große Prinzipienfehde zwischen Fabel- und Charakterdrama ausgefochten wird.

Wir kennen die Gegner und ihre Ansprüche; stolz beruft sich der Eine auf seine große Vergangenheit, trotzig der Andere auf seine bessere Einsicht. So verlieren sie sich ins Extreme: Jeder von ihnen baut auf der ausgesprochenen Betonung eines einzigen Momentes auf unter prinzipieller Verachtung und Vernachlässigung dessen, was von dem andern Teile seinerseits als das allein Richtige vertreten wird. Der Eine will schrankenlose Be-

thätigung des Charakters im Drama und wendet sich mit Entrüstung von dem Andern weg, weil dieser durch seine schmachvolle „Handlungsdienerei", wie Paul Schlenther, der vielbefehdete Direktor des Hofburgtheaters, es einmal nennt, angeblich jeder Charakteristik Hohn spreche. Wir aber sahen dem Kampfe zu und konnten uns für keinen von Beiden entscheiden, weil wir erkannten, daß sich Beide bei der Motivierung ihrer Ansprüche nur auf Scheingründe stützten.

Doch nein! Nachdem wir die aristotelische Dramaturgie aus eigner Anschauung kennen gelernt haben, ist diese Fassung des Gegensatzes zwischen Fabel- und Charakterdrama nicht mehr richtig; denn der ganze litterarische Streit erscheint nunmehr in einem durchaus anderen Lichte. Handelt es sich hier wirklich noch um „Gegner"? Das Charakterdrama rühmt sich seiner „Entdeckung einer neuen dramatischen Welt als einer „Columbusthat".[1]) Triumphierend prägte es für den überwundenen Dramentypus die Bezeichnung „Fabeldrama" als äußeres schmachvolles Kennzeichen seiner künstlerischen Abart — aber alles das nur auf Grund einer Rechnung, in welcher der erste Faktor bereits grundfalsch ist. Das Charakterdrama spricht der „aristotelischen" Tragödie die Existenzberechtigung ab, weil es krankhafte Symptome an ihr entdeckt haben will, die thatsächlich gar nicht vorhanden sind; es schiebt ihr Absichten unter, die ihr, namentlich als der Schülerin des alten Stagiriten, vollständig fern liegen. Das Charakterdrama hat sich also seinen Gegner selbst geschaffen, und die Streiche, die es gegen diesen führt, sind nichts Anderes als Lufthiebe, da nur in seiner Einbildung der Gegner existiert. Das heißt aber doch, einen litterarischen Streit einfach vom Zaune brechen. Schlimmer als das ist aber, daß das Charakterdrama bezüglich jener theoretischen Grundfrage gar nichts Besseres an die Stelle dessen zu setzen wußte, was es verwarf; wohl aber rief es durch

[1]) A. Klaar, a. a. O. S. 11.

seine friedenstörende Tendenz eine große Verwirrung in der Beurteilung dramatischer Litteratur hervor, was naturgemäß eine große Herabminderung, eine Störung des objektiven Kunstgenusses zur Folge haben mußte. Es ist das ein Vorwurf, der den charakterdramatischen Bestrebungen nicht erspart bleiben kann. Doch soll uns das nicht abhalten, den Gegensatz zwischen Fabel- und Charakterdrama für die nächstfolgenden Ausführungen noch beizubehalten, da wir auf diese Weise am leichtesten zu einer positiven Entscheidung über das Verhältnis von Handlung und Charakter im Drama gelangen werden.

Das Fabeldrama entspricht also ebensowenig, wie das Charakterdrama den Anforderungen, die wir an ein typisches Drama stellen müssen, und zwar wegen des unnatürlichen Verhältnisses, welches beide in ihrer Weise zwischen Fabel und Charakter konstruieren. Wie stehen somit vor der Frage, wie das Verhältnis denn sein muß, um an sich dem absoluten Werte der Tragödie keinen Eintrag zu thun. Nun, der Ausweg, der hier gesucht werden muß, liegt nicht gar weit, wenn wir uns erinnern, welchen Gang unsere Kritik der beiden Theorien nahm, und die Resultate vergleichen, zu denen wir dabei gelangten.

Wie wir nachgewiesen haben, kann nämlich einerseits das Charakterdrama die von Ludwig in die Acht erklärte selbständige Wirksamkeit der Handlung schlechterdings nicht entbehren, während andrerseits dem Fabeldrama die freie Bethätigung des Charakters füglich nicht fehlen kann. Da bleibt mithin nur eine einzige befriedigende Lösung übrig: Für jedes Drama entsteht aus dem Vergleich der beiden Resultate ohne Weiteres nicht nur die Möglichkeit, sondern geradezu die Notwendigkeit, jene beiden Momente, die Ludwig so scharf trennt, **in sich zu vereinigen,** aber so, daß jedem von ihnen sein **bestimmender Einfluß auf den andern gewahrt bleibt.** Und da die Gleichzeitigkeit bei dieser gegenseitigen Beeinflussung natürlicher Weise ausgeschlossen ist, so hat man sie sich einfach als nach-

einander, d. h. als im Wechsel oder in der Abwechslung stattfindend zu denken. Hierdurch erst wird jene Bedingung erfüllt, die für das Drama als solches zweifellos allererſten Ranges ist, nämlich die innere Übereinstimmung des Dramas mit der Entwicklung einer entsprechenden Handlung im menschlichen Leben: Abgesehen von jenen beiden Klassen von Individuen, die, wie wir oben zeigten, als tragische Helden gar nicht verwendbar sind, erkannten wir den Lebenslauf einer jeden einzelnen Persönlichkeit als einen beständigen Wechsel zwischen Thun und Lassen, zwischen Handeln und Leiden, — die beiden Ausdrücke im weitesten Sinne ihrer Bedeutung genommen — d. h. aber, als einen Wechsel zwischen Beeinflussen und Beeinflußtwerden. Freilich kann dieser Wechsel an sich wieder großen Schwankungen unterworfen sein, indem in dem einen Drama das Thun des Helden ganz auffällig in den Vordergrund tritt, während in einem andern das Leiden den Grundzug in der Entwicklung eines individuellen Daseins ausmacht. Jedenfalls ist es aber stets ein Doppeltes, das uns bei der Beobachtung einer individuellen Entwicklung in die Erkenntnis tritt: Einmal die Lage der Verhältnisse, die Situation **in ihrer Selbständigkeit**, und dann das mit dieser Situation rechnende, in **ihr wirkende Individuum.** Tritt das Eine von beiden allein in die Erscheinung, sodaß das Andere in seiner Eigentümlichkeit gänzlich fehlt, so haben wir es eben mit einem jener beiden Vorwürfe zu thun, denen wir ihre dramatische Verwendbarkeit direkt absprechen mußten. Also ist das Drama seiner Natur entsprechend ebenfalls auf eine derartige Verbindung von Situation und Charakter angewiesen. Und hier liegt der grundlegende Unterschied gegenüber den beiden Sondertheorien.

Wir schreiten weiter und fragen: Haben die Vertreter dieser Sondertheorien vielleicht insofern nicht ganz Unrecht, als einem der beiden Faktoren eine bedeutendere, d. h. an sich wesentlichere Rolle zufällt bezw. zufallen muß, als dem andern? Ein nahe-

liegendes Gleichnis möge uns bei der Beantwortung dieser Frage behülflich sein. Man vergleicht das Leben wohl passend mit einem großen Uhrwerk; in diesem Uhrwerk giebt es viele Räder, große und kleine und ganz kleine. Findet das große Rad in seiner Thätigkeit ein Hindernis, wodurch es zum Stocken gebracht wird, so wird die Stockung zeitweilig eine allgemeine, bis die Ordnung wieder hergestellt ist; eine Störung in der Arbeit des kleinsten Rades hat aber merkwürdiger Weise genau dieselben großen Folgen für den Gang der ganzen Maschine. Daraus folgt, daß das kleine Rad für den Gesamtbetrieb genau so wichtig ist, wie das größte, auch genau so wesentlich, da ich es nicht entfernen kann, ohne den Gang des Ganzen zu stören. Die Räder sind so auf einander angewiesen, daß das eine durch das andere besteht. Genau so ist es in unserer Frage bezüglich des Verhältnisses von Handlung und Charakter, von Situation und Individuum, dieser beiden Triebräder in der großen Lebensmaschine und mithin auch im Drama: Wir wissen, daß keines von beiden im Drama fehlen darf; ist aber jedes von ihnen so unentbehrlich, wie das andere, so besitzen auch beide den Charakter des Wesentlichen, der Bedeutung, der Wichtigkeit in gleicher Stärke, und hieran wird auch nichts durch die völlig ihrer Natur entsprechende Eigentümlichkeit geändert, daß sie in der Rolle des großen und kleinen Rades ohne weiteres wechseln können, und daß, um im Bilde zu bleiben, das Größenverhältnis dieser beiden Räder zu einander ein unendlich mannigfaltiges sein kann. Handlung und Charakter halten sich also bezüglich ihrer Bedeutsamkeit im Drama gegenseitig die Wage.

Was man hier augenscheinlich verwechselt, das ist Bedeutung und Ausdehnung. Wie gesagt, es kann dramatische Helden geben — und es giebt deren ja genug — die in ungestümem Vorwärtsdringen den bei weitem größern Teil der Handlung mit ihrem eigenen Wollen dirigieren; in diesem Falle nimmt die Thätigkeit des Charakters einen weit größern Raum ein, als die

der Situation. Genau so gut kann aber auch der Einfluß der Situation auf die Thätigkeit des Individuums den augenscheinlich größern Raum einnehmen. Damit würde ja vielleicht — mit mehr oder weniger Schwierigkeit; denn meistens ist das einseitige Hervortreten eines der beiden Faktoren durchaus nicht sehr ostentativ — für den jedesmaligen Einzelfall festgestellt werden können, ob Charakter oder Situation das stärkere Element sei, woraus sich aber erstens keine allgemeinen Schlüsse ziehen lassen, und womit zweitens gar nichts für die größere Wichtigkeit des einen der beiden Teile bewiesen ist. Die einzige Möglichkeit einer bevorzugenden Unterscheidung zwischen Situation und Charakter besteht allenfalls in dem Hinweis auf das **größere Interesse,** welches uns der Charakter gegenüber der Situation einzuflößen pflegt; denn immerhin interessiert uns die Stellung des Helden zu den ihn umgebenden Verhältnissen mehr, als diese selbst.

Sind aber Situation und Charakter im Drama von gleicher Wichtigkeit, so könnte man ja schließlich jedes Drama ebensogut ein Fabel- als ein Charakterdrama nennen, daß erstere insofern, als jedes Drama seine bestimmte Handlung hat, zu welcher der Held in irgend einer Weise Stellung nimmt, sodaß sie ihm Veranlassung zur Offenbarung seines Charakters giebt; das andere, weil jedes Drama innerhalb dieser seiner Handlung einen Charakter verlangt, der sie zu einem seiner Eigentümlichkeit entsprechenden Ende treibt. Die Begriffe wären auch an sich in der That ganz klar und unanfechtbar bei dieser Auslegung. Nun hat man sich aber daran gewöhnt, sie als konträre Gegensätze zu betrachten; und eben dadurch, daß man in jedem derselben den Gegensatz zum andern mitdenkt, sind sie beide falsch geworden. **Es giebt also in Wirklichkeit weder ein Charakterdrama noch ein Fabeldrama, sondern nur ein Drama.** Die Verschiedenheit der einzelnen Dramen liegt niemals in einer Alleinherrschaft eines der beiden Faktoren, aus denen sich das Drama zusammensetzt, sondern nur in der mehr oder weniger großen

Machtsphäre, die der Dichter einem von beiden einräumt, wobei indessen der überwiegende Einfluß ebensowohl der Handlung, wie dem Charakter zufallen kann. Die Skala jener menschlichen Leidenschaften, die das Leitmotiv im Charakter eines tragischen Helden bilden können, ist gewiß an sich nicht klein; jedenfalls wäre sie aber nicht groß genug, um dem dramatischen Dichter immer wieder von neuem als Quelle dienen zu können, aus der er nach Herzenslust schöpfen könnte. Was diesen Quell schier unerschöpflich erscheinen läßt, das ist etwas Anderes: Eben die Mannigfaltigkeit, mit der uns das Verhältnis zwischen der selbstthätigen Außenwelt und irgend einem bestimmten selbstthätigen Charakter in immer neuen Combinationen entgegentritt.

Nun wäre noch die letzte Frage offen, wie man sich denn unter diesen Voraussetzungen das Verhältnis zwischen Handlung und Charakter im Einzelnen zu denken habe — und diese Frage wird wohl auch offen bleiben: Sie beantworten wollen, hieße nichts anderes, als alle die Modifikationen, ja sogar die Möglichkeiten aller Modifikationen, die bezüglich des Verhältnisses zwischen Handlung und Charakter bestehen können, aufzuzählen. Unzählbar sind aber die Glieder der Kette, die Hamlet mit Richard III. verbindet, und es wird sich wohl keiner finden, der hier die Rolle eines litterarischen Linné übernehmen möchte, ganz abgesehen davon, daß es ihm einfach unmöglich bleiben würde, aus seinem Untersuchungsmaterial ein dramaturgisches System zu konstruieren!

Lassen sich also, der Natur der Sache entsprechend, keine Einzelbestimmungen in dieser Frage treffen, so können doch Normen allgemeinen Charakters aufgestellt werden. So sollen Handlung wie Charakter beide frei, beide selbständig sein, d. h. die Handlung darf weder alles thun, noch darf sie ganz ihres bestimmenden Einflusses beraubt werden; der Charakter soll nicht Alleinherrscher sein, aber auch ebensowenig stets als das Produkt der Umstände erscheinen. Mit andern Worten, Handlung und Charakter müssen

sich im Drama genau ebensoviel oder ebensowenig frei und selbständig entwickeln, als dies die empirischen Gesetze der Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit gestatten. Sagen wir deshalb: Ihre Entwicklung muß unter Wahrung ihres gegenseitigen Causalitätsverhältnisses eine **naturgemäße** sein, d. h. so, daß sie ebensowenig unserm natürlichen Fühlen, als unserer Erfahrung Zwang anthut. Ist in der dramatischen Exposition Klarheit verschafft über die Bedingungen, auf Grund deren ein Charakter in seiner Entwicklung vorgeführt werden soll, so muß die Handlung so werden, daß sie das Interesse auf den Helden konzentriert, daß dieser ihr Hauptförderer ist insofern, als allerdings zunächst alles, was er thut, von bestimmendem Einfluß auf den Verlauf der Handlung ist. Der Charakter des Helden schwebt über dem Ganzen, er stellt den Zusammenhang dar zwischen Begebenheiten, die an und für sich nichts bedeuten würden. Der Held bildet die Seele in dem dramatischen Organismus. Diesen Organismus aber mit Ludwig von der Seele trennen, hieße nichts Anderes, als der Seele die Bedingung rauben, ohne die ihr Leben nie zum Ausdruck kommen kann; dieser Seele eine bedingungslose Alleinherrschaft über den Organismus einräumen, hieße den letzteren direkt an seiner Gesundheit schädigen. Die hier betonte Naturgemäßheit ist das einzige Gesetz, an welches der dramatische Dichter bei der Verbindung von Situation und Charakter gebunden ist: Im übrigem ist es ihm vollständig überlassen, in welchem Maße er dem Charakter das Merkmal der Aktivität oder Passivität aufprägen will. Und damit stehen wir wieder vollständig auf dem Boden des Aristoteles, der das vierte Prinzip der „Stetigkeit" nicht nur für thatkräftige Charaktere kennt, sondern ebensowohl auch für das ἦθος ἀνώμαλον für den „schwankenden Charakter".[1])

[1]) Ar., a. a. O. cap. XV, 1454 a[26].

§ 5.

Übersicht.

Fassen wir zum Schluß noch einmal die gewonnenen Resultate kurz zusammen, so gewinnen wir folgenden Überblick: Das deutsche Drama ist in zwei prinzipielle Gegensätze geschieden, in Charakterdrama und Fabeldrama. Doch beruht dieser Zwiespalt nicht auf einer Feindseligkeit, die etwa auf beiden Seiten gleichzeitig unternommen und gleich leidenschaftlich genährt würde; vielmehr hat das Charakterdrama mit seiner eigenen Theorie gleichzeitig auch die dieser entgegengesetzte Theorie des Fabeldramas in die Welt gesetzt. Das Prinzip der Trennung bildet die Auffassung des Verhältnisses von Situation und Charakter im Drama.

Die Auffassung, die das Charakterdrama vertritt, ist falsch, während jene, die dem Fabeldrama von seiten des Charakterdramas nachgesagt wird, sich nirgendwo begründet findet. Der Grundfehler aber liegt in der Idee der Trennung des Dramas in Fabel- und Charakterdrama unter ausschließlicher Betonung eines der beiden dramatischen Faktoren: Situation und Charakter; denn nur eine naturgemäße Verbindung der beiden Faktoren liefert ein typisches Drama. Es giebt demnach nur ein Drama, welches an sich entweder gut oder schlecht, nicht aber Fabel- oder Charakterdrama ist.

Schluß.

Über die Bedeutung des Streites zwischen Fabel- und Charakterdrama.

Wir haben uns in unsern Untersuchungen auf jene Frage beschränkt, die die eigentliche Grundlage des Gegensatzes zwischen Fabel- und Charakterdrama bildet. Wie tiefgreifend dieser Gegensatz aber ist, das wird erst dann in voller Größe offenbar, wenn man beobachtet, wie weit die Consequenzen gehen, in denen das Charakterdrama sein System ausbaut. Eine kritische Untersuchung dieser Consequenzen gehört nicht mehr in den Rahmen unserer Arbeit; doch möchten wir uns eine kurze Skizzierung derselben nicht versagen.

Man erinnere sich zunächst der Übersicht, die wir oben über die Ludwigsche Theorie gaben: Hier wurde dem einzelnen Drama, jenachdem es Fabel- oder Charakterdrama war, von vornherein erstens das bestimmte Gepräge seiner Diktion vorausgesagt, wobei das schroffe Urteil über Schillersche Schönrednerei auf das Fabeldrama als solches ausgedehnt wurde; ebenso sollten aber die beiden Dramentypen auch den großen Gegensatz zwischen Realismus und Idealismus notwendigerweise bereits in sich begreifen, und zwar so, daß dem Fabeldrama der idealistische Charakter

per se anhafte: Wer nun weiß, welch böſen Klang das Wort Idealismus im Laufe des letzten Jahrhunderts angenommen hat, der kann bemeſſen, welch tiefe Bedeutung für ein Drama der Vorwurf einſchließt, es ſei nicht realiſtiſch; das Wort „Idealismus" allein genügt, um über ein Drama den Stab zu brechen.[1]) Damit ſind aber die Conſequenzen noch nicht erſchöpft. Greift der von Ludwig mit größter Schärfe betonte Gegenſatz zwiſchen Idealismus und Realismus ſchon tief in das Weſen des Dramas ein, ſo geſchieht das in noch höherm Maße durch die vom Charakterdrama aufgeſtellte Lehre von Schuld und Sühne. Kurz und bündig belehrt uns hier Klaar[2]) über die großen Fehler des Fabeldramas: Während das Charakterdrama, wie es das einzig Richtige iſt, die Schuld aus dem Charakter motiviert, läßt das Fabeldrama ſie aus der Situation hervorgehen! Wäre das wirklich der Fall, ſo könnte man es Klaar freilich nicht übel nehmen, wenn er ſich gegen eine ſolche Motivierung der tragiſchen Schuld wehrte; denn eine Schuld, die aus der Situation hervorginge wäre überhaupt keine Schuld mehr. Beim Beweis ſeiner Behauptung verunglückt Klaar, wie das zu erwarten war, freilich ebenſo, wie Ludwig, wenn er den Charakter nachweiſen will, der ſtets die Situation macht. Ebenſo behauptet Klaar, daß „auch Dialog, Situation und die Beziehung zu dem Stoff, den die Gegenwart und die Geſchichte darbietet, eine ganz andere Geſtalt gewinnt" unter der Behandlung des Charakterdramas.

Die Theorie des Charakterdramas behauptet alſo nicht mehr und nicht weniger, als eine völlige Umgeſtaltung der ganzen innern und äußern Verhältniſſe des Dramas, und zwar ſo, daß ſie das Drama Schillers in allen ſeinen Teilen als überwundenen Standpunkt erklärt. Man ſieht, wie groß die

---

[1]) Über dieſen Punkt vergl. meinen Aufſatz: „Schiller und das jüngſte Deutſchland" in Heft XI des lauf. Jahrg. der „Litterar. Warte" München.

[2]) cf. Klaar, a. a. O. S. 13 ff.

Kluft ist, welche die beiden Richtungen des deutschen Dramas trennt, — sehr zum Schaden einer vorurteilsfreien Kritik, die einem Schiller gern ebenso gerecht werden möchte, wie einem Shakespeare. Und alles das auf Grund von Voraussetzungen, zu denen absolut gar nichts berechtigt! Es würde dem deutschen Drama unzweifelhaft leichter werden, sich aus der dumpfen Atmosphäre, in der es nun gerade lange genug sich bewegt hat, wieder zu den heitern Höhen einer herzerfreuenden Kunst emporzuarbeiten, wenn es zu jenem Vorbilde zurückkehren wollte, welches ihm näher liegt, als jedes andere, zu Schiller, — nicht blind glaubend, aber vertrauensvoll das Schöne suchend.

Der griechische Buchstabe ϑ ist leider vergessen, da er zu tief steht und nicht Linie hält. Zu einem Umguß reichte die Zeit nicht.